MANUEL GÉNÉRAL

DE

MUSIQUE MILITAIRE.

LIVRE PREMIER.

ESQUISSE D'UNE HISTOIRE DE LA MUSIQUE MILITAIRE.

I

La musique est aussi ancienne que le monde : en même temps que l'homme cherchait à se créer un langage pour exprimer ses sentiments, il essayait de formuler avec son propre organe, ou de produire, au moyen d'agents extérieurs, certaines combinaisons de sons qu'il retrouvait par analogie dans la nature, ou plutôt dont la Divinité avait placé en lui le merveilleux instinct. La musique n'est donc pas uniquement un produit de la civilisation : elle existait chez l'homme primitif comme elle existe encore aujourd'hui chez le sauvage, cet autre enfant de la nature.

Pourquoi la musique est-elle le plus ancien, le plus universel de tous les arts? Parce que, de tous les arts, c'est le seul peut-être qui exerce sur notre âme et sur nos sens une action directe, et en quelque sorte immédiate. Pourquoi occupe-t-elle une place si importante dans l'histoire des peuples? Parce qu'elle n'est pas seulement propre à éveiller en nous d'a-

gréables sensations et à nous procurer un délassement passager, mais qu'elle a encore le pouvoir de développer les affections les plus pures, les plus durables, les plus nobles, et parfois les plus sublimes; parce qu'en un mot elle est un art d'utilité au moins autant qu'un art d'agrément.

Ce qui permet avant tout de la considérer comme un art éminemment utile, c'est la suprême faculté qu'elle possède de faire naître les sentiments belliqueux, de réveiller le courage, d'exciter la bravoure, d'inspirer, à tous ceux qui combattent pour la patrie, une noble émulation, un saint enthousiasme, et de substituer dans leur âme, à la crainte du péril, à l'idée de la mort, à toutes les vagues et funestes appréhensions auxquelles ils pourraient s'abandonner au moment du danger, une fermeté inébranlable, une confiance salutaire, et cette généreuse exaltation, cette sublime intrépidité qui fait les héros et assure la victoire.

La musique n'a cependant pas pour unique objet d'enflammer le combattant et de l'aider à vaincre : dans la manœuvre, c'est elle qui règle le pas et détermine les évolutions; dans la marche, c'est elle qui soutient le soldat, qui soulage ses labeurs, qui le repose de ses fatigues; loin du champ de bataille, c'est encore elle qui vient charmer ses loisirs et lui faire oublier la monotonie attachée à l'existence de garnison. Enfin, on a généralement remarqué que le cheval même, ce fidèle compagnon de l'homme d'armes, n'est pas moins sensible ni moins attentif à ses accents.

Pour opérer de tels prodiges, il faut que la musique ait un bien grand pouvoir, et dispose de moyens énergiques qui lui permettent d'agir aussi bien sur le physique que sur le moral de l'homme. On découvre facilement comment elle parvient à réaliser ce double phénomène. En effet, si les sons, considérés abstractivement par rapport à leur émission simultanée, ou par rapport à leur timbre, s'adressent surtout à l'âme, le rhythme, il faut bien le reconnaître, tend à fortifier l'impression première en communiquant à nos organes une sorte d'ébranlement et d'impulsion dont les plus insensibles ne peuvent se défendre. Cela est tellement vrai, que sans le secours du son musical, de la phrase mélodique proprement dite, le rhythme suffit pour ébranler les masses et les mettre en mouvement. Lors donc que ces deux éléments se trouvent réunis, quelle puissance n'acquièrent-ils pas l'un par l'autre, surtout si la variété des timbres et des harmonies vient leur prêter de nouvelles forces!

Les souverains, les législateurs, les guerriers et les philosophes de tous les temps et de tous les pays avaient bien remarqué cette action de la musique sur le soldat, et savaient la mettre à profit dans les circonstances les plus graves. Aussi, à quelque époque et dans quelque contrée que ce soit, voit-on la musique intervenir au sein des armées : ici, rude, inculte et grossière, se traduisant par des cris sauvages, par des chants bizarres, par des bruits étranges, par des instruments discords ; là, choisie, réglée et appropriée à sa destination, pleine d'harmonie, de charme et de solennité, faisant appel, en un mot, à toutes les ressources de l'art pour mieux atteindre le but, selon qu'il s'agit d'une ère de barbarie ou d'une ère de civilisation.

On peut diviser la musique militaire :

1° En musique instrumentale,

2° En musique vocale,

3° En musique vocale et instrumentale.

La première n'emploie que des instruments isolés ou réunis.

La seconde comporte tous les chants et hymnes sans accompagnement d'instruments.

La troisième comprend, au contraire, toutes les poésies chantées avec un accompagnement instrumental.

Une autre combinaison s'offre encore : c'est celle où la danse s'unit à l'un des genres précédents. Car il ne faut pas perdre de vue que la plupart des nations, ainsi que nous aurons par la suite l'occasion de le démontrer, faisaient également servir la danse à l'éducation des guerriers et des citoyens. Aussi n'est-il pas rare de voir la poésie, la musique (1) et la danse

(1) La poésie, la musique et la danse semblent avoir une origine commune qui remonte à la plus haute antiquité. Le mot *musique* (du grec μουσικὴ, art des Muses) était même un terme générique dont la signification embrassait, non-seulement tout ce que nous entendons aujourd'hui par ce mot, mais encore la poésie, la peinture et la danse, autrement dit la réunion des arts en général. Les anciens ne voulaient-ils pas indiquer par là que la musique résume à elle seule l'essence de tous les autres? Aristide Quintilien la définit : *L'art du beau et de la décence dans les voix et dans les instruments.* Athénée, en parlant de la musique des anciens Arcadiens, dit qu'elle comprenait la poésie, le chant et la danse. Dans l'*Alcibiade de Platon*, on trouve ce passage encore plus explicite : « *Socrate.* « Dis-moi... quel est l'art auquel appartiennent la poésie, le chant et la danse? Ne sau-

appelées à jouer simultanément un rôle dans les actes de la vie militaire, et se prêter un mutuel concours pour donner aux hommes le goût des vertus belliqueuses.

Si l'on veut remonter jusqu'au temps où l'histoire, cachée sous le voile de l'allégorie, n'a pas encore revêtu ce caractère d'authenticité qui bannit le doute et inspire la confiance, on peut déjà recueillir d'éclatants témoignages de l'empire universel que l'art musical exerça dès la plus haute antiquité. Nommer entre autres Minerve, Apollon, Mercure, Pan, Bacchus, Orphée, Arion, Marsyas, Amphion, Linus, le géant Triton, c'est évoquer le souvenir de maints récits fabuleux, embellis par l'imagination des poëtes. Mais quand l'autorité du livre écrit succède aux incertitudes de la tradition, ou aux brillants caprices de la Muse, ces exemples, de confus et de clair-semés qu'ils étaient, se montrent tout à coup en si grand nombre et avec une telle apparence de vérité, qu'il y aurait de l'aveuglement, sinon de la mauvaise foi, à en méconnaître l'importante signification.

Au livre des Nombres, chapitre dixième, l'Écriture sainte consacre en quelque sorte l'usage de la musique militaire, et l'emploi de certains instruments pour donner des signaux. Les deux trompettes d'argent massif dont il est question dans ce passage servaient à convoquer le peuple et à faire lever le camp (1). Pour appeler les Israélites à l'entrée de la tente d'assignation ou tabernacle, on sonnait en même temps des deux trompettes. On ne sonnait que d'une trompette quand les chefs seuls devaient
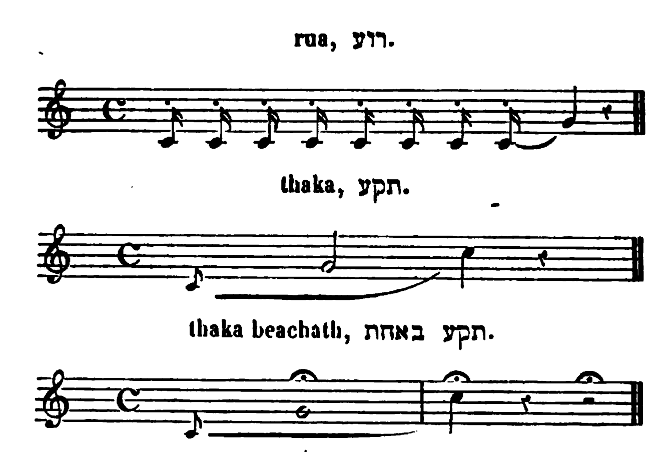
« rais-tu m'en indiquer le nom? — *Alcibiade*. Je ne le puis. — *Socrate*. Essaye de le trou« ver. Quelles sont les déesses qui président à cet art? — *Alcibiade*. Veux-tu parler des « Muses, Socrate? — *Socrate*. Oui, sans doute : cherche quel est l'art qui leur emprunte « son nom. — *Alcibiade*. N'est-ce pas la musique? — *Socrate*. Tu l'as nommé. »

La musique comprenait aussi les sciences, comme l'attestent certains passages de la *République de Platon;* et quand Pythagore dit que l'univers est organisé selon les proportions les plus exactes de la musique, il entend parler des proportions physiques et mathématiques. Dans le moyen âge, on cultivait encore la musique comme une branche des sciences exactes.

Enfin le mot *musique*, pris dans son acception la plus étendue, était, chez les anciens, synonyme d'ordre et d'harmonie. C'est pourquoi les auteurs grecs l'ont quelquefois employé pour exprimer l'ordre parfait qui était observé dans une armée rangée en bataille.

(1) Nombres, chap. x, v. 1-2.

s'y rendre (1). Lorsqu'il fallait changer de lieu, le premier signal de trompette indiquait le départ des trois tribus campées vers l'orient; le deuxième signal s'adressait aux tribus du midi; venait ensuite l'arche, puis les tribus du couchant, et enfin celles du nord (2). On voit qu'à cette époque les *sonneries* proprement dites étaient déjà parfaitement connues et déterminées. Un écrivain judicieux (3) a même fait observer que l'emploi alternatif d'une ou de deux trompettes ne suffisait pas à la parfaite intelligence des signaux; car il est difficile de s'expliquer comment on aurait pu reconnaître, à une certaine distance, si l'on se servait d'une seule trompette ou de deux simultanément. Il fallait donc que ces signaux se distinguassent les uns des autres par la différence des sons et de leur durée; ce que le texte hébreu semble d'ailleurs faire sous-entendre par les mots *rua*, *thaka* et *thaka beachath*, qui diffèrent aussi entre eux; et d'après ce qui se pratique aujourd'hui encore dans les synagogues, on est conduit à supposer que la traduction de ces signaux, conformément à la notation musicale actuelle, peut être représentée avec assez de certitude de la manière suivante :



Ces passages devaient être vraisemblablement répétés plusieurs fois de suite.

(1) Nombres, chap. x, v. 3-4.

(2) Nombres, chap. x, v. 6. Flavius Josèphe, *Antiquités judaïques*, liv. III, chap. XI.

(3) Dr. Joseph Levin Saalschuetz, dans l'ouvrage qui a pour titre : *Geschichte und Wuerdigung der Musik bei den Hebraeern*. Berlin, 1829.

Les trompettes avaient chez les Hébreux un caractère sacré. L'Exode présente la loi divine comme ayant été promulguée sur le mont Sinaï, « au milieu du tonnerre, des éclairs, des nuages, et au son des trompettes qui allait toujours croissant (1). » Aussi, dans l'origine et en temps de paix surtout, les prêtres avaient-ils seuls le droit de sonner des trompettes. En temps de guerre, ces instruments étaient remis aux chefs de l'armée, et par la suite ils furent même confiés aux mains des simples soldats; car il est dit en outre dans ce passage du livre des Nombres : « Quand vous marcherez à la guerre contre un oppresseur, faites retentir bruyamment les trompettes; l'Éternel votre Dieu se souviendra de vous, et vous serez délivrés de vos ennemis (2); » et comme pour sanctionner ces diverses prescriptions faites au peuple hébreu par la loi de Moïse (3), le texte sacré emploie cette formule remarquable : « *Que ce vous soit une ordonnance perpétuelle d'âge en âge* (4). » Cette conviction inspirée aux combattants, que le son des trompettes attirait sur eux le regard et la protection de Dieu, devait contribuer puissamment à soutenir leur courage et à exciter leur ardeur pendant la bataille. Abia, s'adressant à l'armée de Jéroboam II, roi d'Israël, qui était alors en guerre avec le roi de Juda, veut la dissuader de combattre : « Jéhovah, s'écrie-t-il, est notre chef; ses prêtres, avec des trompettes retentissantes, vont sonner bruyamment contre vous (5). » Et comme l'armée d'Israël entendit bientôt effectivement le son de ces instruments, auquel se joignaient les cris du peuple de Juda, elle fut saisie d'une terreur soudaine et prit la fuite.

Si les trompettes servaient à donner le signal du combat, elles n'étaient pas moins en usage pour sonner la retraite (6). On y avait également recours dans les cérémonies de la consécration des rois, lorsqu'il

(1) Exode, chap. xx, v. 16, 19.

(2) Nombres, chap. x, v. 9.

(3) On sait que Moïse fut instruit, en Égypte, dans toutes les sciences, tant civiles et politiques que religieuses et sacrées. « Il fut prophète, habile législateur, savant dans l'art d'ordonner, de diriger une armée, de préparer et de livrer un combat. Il était tout à la fois prophète, politique et philosophe. » Clém. Alex. Strom., lib. I, p. 346.

(4) Nombres, chap. x, v. 8.

(5) II. Chroniques, chap. XIII, v. 12.

(6) II. Samuel, chap. XVIII, v. 16; chap. xx, v. 22.

s'agissait d'annoncer au peuple l'intronisation du nouveau souverain (1).

A ce que rapporte l'historien Josèphe, Salomon fit faire deux cent mille trompettes, ainsi que Moïse l'avait ordonné (2), et quarante mille instruments de musique, tels que harpes, psaltérions et autres. (Pl. II B.)

Nous apprenons aussi que les Hébreux entonnaient parfois un cantique avant d'engager l'action. Josaphat, ayant à combattre les Ammonites, les Moabites et d'autres peuples de l'Arabie, qui s'étaient rassemblés pour faire irruption dans ses États, rangea ses troupes de manière que les chantres du Seigneur, disposés suivant le rang qu'ils tenaient dans le temple, marchaient à la tête de l'armée avec leurs instruments de musique. Aussitôt que les lévites se furent mis à chanter, la frayeur se répandit dans le camp des ennemis; ils tournèrent contre eux-mêmes leurs propres armes; les Ammonites et les Moabites massacrèrent d'abord les Iduméens, et ensuite finirent par s'entre-tuer, de telle sorte que Josaphat n'eut qu'à recueillir les dépouilles et à ramasser le butin (3). Judas Macchabée mit en fuite les troupes de Gorgias, après avoir chanté une hymne et poussé une grande clameur (4). Après le combat, on entonnait des chants de victoire au son des trompettes, des kinnor, des nebel (5). (Pl. I A et II B.) Et quelquefois aussi on se livrait à des danses accompagnées du bruit des tambours, des cymbales et des sistres (6). (Pl. II B et III C.) Cette musique triomphale fut rétablie au retour de la captivité, lorsqu'on reconstruisit Jérusalem.

Si l'on voulait multiplier les citations, on pourrait encore rappeler la prise de Jéricho (7) et l'expédition de Gédéon contre les Madianites, où trois cents hommes d'Israël, ayant embouché la trompette, jetèrent le désordre et l'épouvante dans le camp ennemi (8). Ces deux faits, très-

(1) Rois, liv. I, chap. I, v. 34, 39, 41; — liv. II, chap. IX, v. 13; ch. XI, v. 14. — Chroniques, liv. II, chap. XXIII, v. 13.

(2) « Et tubas secundum præceptum Moysi ducenta millia. » Jos. Ant., lib. VIII.

(3) Chroniques, liv. II, chap. XX, v. 21 et suiv.

(4) « Et cum hymnis clamorem extollens fugam Gorgiæ militibus incussit. » Mach., lib. II, cap. 12.

(5) Chroniques, liv. II, chap. XX, v. 28.

(6) I. Rois, chap. XVIII, v. 6.

(7) Josué, chap. VI, v. 1 et suiv.

(8) Juges, chap. VII, v. 22.

connus, et beaucoup d'autres encore, qui, pour la plupart, figurent au nombre des miracles, ont néanmoins cela de concluant, qu'ils attestent l'intervention presque constante de la musique dans les entreprises militaires.

Mais si des livres sacrés nous passons aux textes profanes, nous voyons les Égyptiens, les Grecs, les Romains, les Barbares même, reconnaître l'empire de cet art, le mêler à toutes les institutions civiles et politiques, et le proclamer non moins utile à l'État en temps de paix qu'en temps de guerre. Chez les Égyptiens, il fait partie des sciences révélées par Hermès, il concourt à la célébration des mystères, il intervient dans les cérémonies religieuses et triomphales (1); il sert enfin à régler la marche des armées. Des dieux-héros le cultivent et s'en servent concurremment avec la danse, pour propager la civilisation et étendre sans coup férir leurs possessions territoriales. Parmi eux figurent Osiris et son fils Maneros (2), qui passent aussi chacun, dans l'opinion de certains auteurs de l'antiquité, pour avoir inventé la musique, ainsi que divers instruments. L'un de ces dieux, Osiris (d'autres disent son frère Arueris), aurait parcouru le monde dans le but d'apprendre aux hommes à révérer la Divinité, et de leur enseigner la culture des grains et de la vigne; entreprise qu'il aurait accomplie d'une manière toute pacifique, sans avoir eu besoin de recourir à la force des armes, « mais attirant et gagnant la plupart des peuples par douces persuasions et remontrances cachées en chansons et en toutes sortes de musique (3). » On verra tout à l'heure le rapport qui existe entre cette merveilleuse tradition et celle de l'expédition de Bacchus dans les Indes; mais pour se rendre parfaitement compte de cette analogie, il suffit de se rappeler que les Grecs ont attribué à leur dieu Bacchus tout ce que les Égyptiens attribuaient à Osiris (4).

(1) On lui vit encore jouer ce rôle dans la fête célébrée à Alexandrie à l'occasion du couronnement de Ptolémée Philadelphe, l'an 284 avant l'ère chrétienne. Suivant la description qui a été faite de cette cérémonie par Callixène de Rhodes, le cortége triomphal, dont rien n'égalait la magnificence, comprenait entre autres merveilles un chœur de six cents hommes, parmi lesquels figuraient trois cents citharistes, portant des instruments garnis d'or et des couronnes du même métal.

(2) Diodore, *Biblioth. hist.* — Plut., *Is. et Os.*

(3) Plut., *Isis et Osiris*, traduction d'Amyot, chap. XIII.

(4) Bacchus est une des divinités qui anciennement étaient adorées sous une multitude

Chez les Grecs, la musique éveille encore à un plus haut degré que chez les Égyptiens la sollicitude du philosophe et du législateur. Platon recommandait l'étude de la musique comme moyen de développer les facultés morales, et celle de la gymnastique (1) comme moyen de développer les forces physiques. La première avait pour but de provoquer les nobles affections de l'âme, de rendre les hommes et meilleurs et plus heureux, comme aussi de régler les mouvements du corps, concurremment avec la seconde, afin qu'ils devinssent et plus robustes et plus agiles. Elles constituaient donc, l'une et l'autre, l'une des parties les plus essentielles de l'éducation, et, d'après cela, on ne s'étonnera pas d'entendre le divin philosophe déclarer que les préfectures de la musique et de la gymnastique étaient les deux plus importants emplois de la cité (2). Au point de vue militaire, la musique et la danse, confondues dans une même application, concouraient simultanément à produire une excitation favorable au combat.

La mythologie des Grecs représentait les dieux occupés, après la défaite des Titans, à exécuter des danses nobles qui peignaient leur combat et

de noms, d'après les différentes théogonies et cosmogonies. Les mythologues nous apprennent que les uns voyaient en lui Noé, d'autres Nemrod ou Moïse. Bacchus était souvent appelé encore par les Arabes, et même par les Grecs, Liber ou Dionysius.

(1) La gymnastique se divisait en deux branches : la danse et la lutte.

(2) On lit à ce sujet dans *l'Esprit des Lois :* « Les exercices de la gymnastique établis chez « les Grecs ne dépendirent pas moins de la bonté du principe du gouvernement. Ce furent « les Lacédémoniens et les Crétois, dit Platon, qui ouvrirent ces académies fameuses qui « leur firent tenir un rang si distingué. Du temps de Platon, ajoute Montesquieu, ces insti- « tutions étaient admirables; *elles se rapportaient à un grand objet, qui est l'art militaire.* « Du temps d'Épaminondas, l'exercice de la lutte faisait gagner aux Thébains la bataille de « Leuctres. Nous n'avons plus une juste idée des exercices du corps, dit autre part le même « auteur; un homme qui s'y applique trop nous paraît méprisable, par la raison que la « plupart de ces exercices n'ont plus d'autre objet que les agréments; au lieu que chez les « anciens, *tout, jusqu'à la danse, faisait partie de l'art militaire.* Cependant Plutarque nous « dit que de son temps les Romains pensaient que ces jeux avaient été la principale cause « de la servitude où étaient tombés les Grecs. » C'était, au contraire, la servitude des Grecs, observe encore Montesquieu, qui a corrompu ces exercices, car, selon lui, les arts en général ne peuvent favoriser la corruption que lorsque le peuple est déjà lui-même corrompu.

leur triomphe (1). C'est alors que Minerve, suivant la fable, imagina la danse appelée *la Memphitique*, qu'on exécutait avec l'épée, le javelot et le bouclier.

Les Grecs avaient encore d'autres danses armées, probablement dérivées de la précédente. L'une des plus célèbres était la pyrrhique, qui se formait d'une série de mouvements et d'évolutions cadencés, et qui était comme l'âme de la tactique et de la discipline grecques (2).

Au témoignage de Pythagore et de Plutarque, rien n'est plus propre que la musique à porter les hommes aux grandes actions, et particulièrement à exciter en eux des sentiments de bravoure. Le sage Lycurgue a consacré la musique dans ses lois purement guerrières; profitant des remarques qu'il avait eu l'occasion de faire, durant le cours de ses voyages, dans différents pays, et particulièrement chez les Éthiopiens, il institua

(1) Les poëtes donnaient souvent aux dieux l'épithète de *saltateurs*. Pindare et Homère qualifient de la sorte Apollon. Les anciens Thessaliens, pour désigner leurs magistrats, se servaient d'un nom qui signifie *conducteurs de danses*. On raconte que Sophocle, après la bataille de Salamine, dansa autour des trophées du vainqueur en s'accompagnant de la lyre.

(2) La pyrrhique était dansée par des jeunes gens armés, qui exécutaient au son de la flûte tous les mouvements nécessaires, soit pour l'attaque, soit pour la défense; elle était composée de quatre parties. La première était le *podisme*, lequel consistait dans un mouvement des pieds très-fréquent et très-rapide, tel qu'il fallait, en un mot, pour atteindre l'ennemi, s'il fuyait, ou pour échapper à sa poursuite, s'il était vainqueur. La seconde partie était le *xiphisme*, sorte de combat simulé, où les danseurs imitaient tous les mouvements du soldat, qui tantôt porte des coups, lance des traits, et tantôt cherche à les éviter et à les détourner avec adresse. La troisième partie consistait en des sauts fort élevés, que les danseurs répétaient fréquemment pour se mettre en état de franchir au besoin les murs et les fossés. Le *tetracome* formait la quatrième et dernière partie; c'était une figure carrée, qu'on exécutait par des mouvements tranquilles et majestueux. Quelques auteurs croient que Castor et Pollux furent les inventeurs de la danse armée: c'est une erreur; son institution est beaucoup plus ancienne. Il en est de même de la pyrrhique, qu'on attribue à Pyrrhus. Toutes ces danses, sous des noms différents, sont des copies de la memphitique.

(Voyez de Cahusac, *Traité sur la danse*.)

Il existait encore beaucoup d'autres danses guerrières; voici les noms de quelques-unes d'entre elles : *bryaliktai*, *byllichai*, *dactyle* (dactylos) (danse armée des Corybantes, prêtres de Cybèle, lesquels exécutaient cette danse autour de l'autel de la déesse, en choquant leurs boucliers, d'après le rhythme du mètre dactyle, et en chantant des hymnes religieuses); *kapria* (danse de chasse armée), *xiphisma* (danse en l'honneur d'Hercule), etc.

aussi une danse armée à laquelle les jeunes Spartiates étaient tenus de s'exercer dès l'âge de sept ans. Une des danses les plus remarquables des Lacédémoniens, et qui devait produire une impression vraiment salutaire sur l'esprit des jeunes citoyens de la République, est celle dont Plutarque donne la description : « Y ayant, dit Amyot, le fidèle et naïf traducteur de ce grand écrivain, ès fêtes solennelles et publiques, toujours trois danses. » (L'exécution de cette danse comprenait trois chœurs ou corps de ballet.)

« Celle des vieillards, commençant, disait :

« Nous avons été jadis
« Jeunes, vaillants et hardis.

« Celle des hommes suivait après, qui disait :

« Nous le sommes maintenant,
« A l'épreuve à tout venant.

« La troisième (celle des enfants) venait après, qui disait :

« Et nous un jour le serons
« Qui bien vous surpasserons (1). »

Dans ces temps, pour qu'un guerrier fût honoré, il devait savoir porter d'une main l'épée, et de l'autre la lyre. Les plus grands et les plus illustres de la cité tenaient donc à honneur de faire instruire leurs enfants dans l'art musical. La tradition rapporte que Linus apprit à Hercule à jouer de la lyre, et le héros lui-même prescrivit la musique comme complément des études militaires (2). Périclès voulait qu'Alcibiade s'y rendît également habile, et l'illustre capitaine, d'abord indocile aux leçons de son professeur Antigénidos (3), finit par réaliser ce vœu, sous la direction d'un autre maître, ainsi que Plutarque et Athénée en font foi.

(1) 1er chœur : Nos quondam eramus inclyti bello viri.
2e chœur : Nos ii sumus : fac si velis periculum.
3e chœur : Nos fortitudine plurimum præstabimus.
Plutarchi Lycurgus, tom. I, p. 53.

(2) Pausanias.

(3) Aulu-Gelle rapporte que le jeune Alcibiade, ayant remarqué qu'en jouant de la flûte

La renommée que l'Athénien Tyrtée s'était acquise comme poëte et comme joueur de flûte, lui valut l'honneur d'être choisi pour commander l'armée lacédémonienne, que les succès de l'ennemi avaient un instant découragée, mais qui bientôt, aux accents énergiques et inspirés de son nouveau général, ressaisit tous ses avantages, et ne tarda pas à remporter une victoire complète sur les Messéniens (1). Horace, dans son Art poétique, atteste le merveilleux pouvoir des chants de Tyrtée (2), et Lycurgue

les traits de son visage se déformaient, brisa par dépit son instrument, et refusa de se livrer à l'étude de la musique. Peut-être n'était-ce là qu'un moyen adroit employé par l'élève inconstant pour faire triompher sa paresse et son indocilité. L'exemple de Minerve pouvait lui en avoir donné l'idée. En effet, Minerve, d'après un mythe très-ancien, ayant trouvé dans ses voyages l'os de la jambe d'un cerf, prit de là occasion d'inventer la flûte; mais s'étant aperçue qu'en jouant de cet instrument son visage se déformait, ce qui l'exposait aux railleries des autres déesses ses compagnes, elle jeta la flûte loin d'elle et prononça la malédiction la plus terrible contre celui qui oserait la ramasser. Marsyas trouva cette flûte, et à force d'exercice il parvint à en jouer avec tant de perfection, qu'il ne craignit point de provoquer à un combat musical Apollon lui-même; mais il fut à la vérité cruellement puni de son audace, car il paya de sa vie la gloire d'avoir été un moment le rival d'un dieu.

(1) Pausanias.

(2) « Tyrtæusque mares animos in martia bella
« Versibus exacuit. » (Horat., *de Arte poetica*, v. 204.)

Tyrtée est même regardé comme l'inventeur d'un instrument qui, selon les uns, doit avoir été une sorte de trompette, et, selon les autres, une espèce de flûte. Mais ce qui a rendu ce guerrier poëte si justement célèbre, ce sont ses chants militaires. Malheureusement il n'en est parvenu que trois jusqu'à nous, qui nous ont été conservés, le premier par l'orateur Lycurgue, et les deux autres par Stobée. Il faut y joindre encore quelques fragments très-courts, cités par Strabon, Plutarque, Pausanias, Dion Chrysostome et Galien. Nous devons à un ami zélé des sciences et des lettres, à M. Firmin Didot, une fidèle et consciencieuse traduction en vers français de Tyrtée, ainsi qu'une intéressante Notice sur la vie de l'illustre Athénien. L'auteur de ce savant travail a cité un fragment d'un des chants composés par Tyrtée sur un autre mode que celui du vers élégiaque, et que l'on appelait *Embaterion* ou *Marche militaire*. Voici ce fragment, avec l'excellente traduction en vers français de M. Firmin Didot:

Ἄγετ', ὦ Σπάρτας εὐάνδρου	Enfants de Sparte, ô toi, peuple guerrier,
Κοῦροι, κράτεροι πολιῆται	Issu d'aïeux connus par leur vaillance,
Λαιᾶ μὲν ἴτυν προβάλεσθε,	Qui te retient? Saisis le bouclier,
Δόρυ εὐτόλμως βάλλοντες,	Arme ton bras, et, sous ta longue lance,
Μὴ φειδόμενοι τᾶς ζωᾶς·	Que l'ennemi par toi soit abattu.
Οὐ γὰρ πάτριον τᾶς Σπάρτας	Quant à la vie, il faut, plein de courage,
....	La mépriser; à Sparte c'est l'usage:
Πρίν γ' ἀρετῆς πελάσαι τέρμασιν, ἢ θανάτου.	Mieux vaut mourir que vivre sans vertu.

nous apprend qu'on les redisait encore dans le camp des Spartiates deux cents ans après la mort du poëte. Des prix avaient même été institués pour ceux qui les chanteraient avec le plus d'énergie, selon ce que rapporte Athénée (1).

Autant les individus privilégiés qui possédaient ces talents jouissaient d'un immense crédit, autant ceux qui avaient négligé de les cultiver voyaient diminuer leur considération; témoin l'exemple de Thémistocle, qui, nonobstant ses nombreuses victoires, se couvrit de honte pour avoir refusé, dans un festin, la lyre qu'on lui présentait, alléguant qu'il n'avait jamais appris à jouer de cet instrument. A partir de ce jour, la faveur publique se reporta sur Cimon, général athénien, qui savait chanter des hymnes et s'accompagner de la lyre. C'est également par son habileté dans cet art qu'Épaminondas gagna l'estime des Thébains.

Les grands poëtes de l'antiquité n'ont pas été les derniers à reconnaître la puissance de la musique et à en célébrer les féconds résultats. Homère en a parlé maintes fois avec l'admiration la plus vive. Il regardait comme barbares les expéditions militaires d'où la musique était exclue, l'invention de cet art sublime ayant pour effet d'enlever au combat son caractère de férocité, et de régler en quelque sorte la fureur du soldat. Cependant, à l'époque de la guerre de Troie (2), rien n'indique qu'il y eût proprement une musique militaire. On ne rencontre même pas, dans les poëmes du chantre immortel de la Grèce, le moindre indice de l'emploi des instruments pour donner des signaux, aux temps auxquels il fait rapporter sa narration. On y voit seulement que les chefs, après une journée victorieuse, avaient sans doute la coutume de se remettre de leurs fatigues et de célébrer leurs exploits à l'aide d'un agréable concert d'instruments. C'est ainsi qu'Agamemnon, observant le camp ennemi, « est frappé du

(1) Voy. la Notice qui précède les *Chants de Tyrtée*, traduits en vers français par M. Firmin Didot. Paris, 1826.

(2) On est fort incertain sur la date précise des événements antérieurs à la naissance de Jésus-Christ. Selon Denys d'Halicarnasse et Varron, la prise de Troie eut lieu 1184 ans avant J.-C., soit l'an du monde 3122, et, selon Apollodore, 408 ans avant la première olympiade, ou 776 ans avant J.-C. Le temps où vécut Homère n'est pas moins un sujet de controverses. L'un des plus célèbres chronologistes, le docteur Blair, pense que c'est environ 900 ans avant J.-C. que florissait ce grand poëte.

« grand nombre de feux qui brûlent devant Troie, du bruit des flûtes et « des chalumeaux et des cris tumultueux des guerriers (1). »

Dans l'Iliade et dans l'Odyssée, Homère a immortalisé plusieurs chanteurs ou rhapsodes, entre autres Démodocus, Thamyris et Phémius. Ces chanteurs étaient alors ce qu'ont été depuis les bardes chez les peuples du Nord (2). Ils célébraient les grandes actions des héros, et s'accompagnaient souvent d'un instrument, à l'exemple de Démodocus, qui, lors de la réception qu'Alcinoüs, roi de Phénicie, fit à Ulysse, chanta, en mêlant ses accents à ceux de la lyre, les hauts faits des Grecs au siége de Troie (3). C'est aussi dans la musique que les guerriers cherchaient un adoucissement à leurs peines. Tel on voit Achille, le cœur gonflé de douleur à la suite de son démêlé avec Agamemnon, se distraire de ses chagrins en jouant de la lyre et en chantant les louanges des héros (4). Au reste, tous les Grecs étaient bercés avec de pareils chants, comme si l'on eût voulu évoquer dès l'enfance l'image des combats, pour qu'elle fût la première à se graver dans la mémoire, et qu'elle pût devenir ainsi le germe des inclinations belliqueuses. C'était encore une de leurs cou-

(1) « Nempe quoties in campum Trojanum prospiceret,
Mirabatur ignes multos qui ardebant ante Ilium,
Tibiarum fistularumque sonum tumultumque hominum. » (*Il.*, C. x.)

(2) Phémius, barde ou chantre d'Ulysse, à un repas où se trouvaient réunis les prétendants, disait le retour des Grecs, que la déesse Minerve avait rendu si funeste. Pénélope l'entendit, et, attristée par ces chants, elle vint jusqu'à la salle du banquet reprocher à Phémius la douleur qu'il lui avait involontairement causée. « Phémius, lui dit-elle, tu con« nais assez d'autres récits propres à charmer les hommes; tu sais les actions des hommes « et des dieux que célèbrent les chanteurs; raconte à tes auditeurs un de ces faits mémo« rables, tandis qu'ils boiront en silence, et quitte celui que tu as commencé. »

(*Odyss.*, chant I, traduction de M[me] Dacier.)

(3) « Les chantres comme lui, dit Ulysse en parlant de Démodocus, doivent être honorés « et respectés de tous les hommes, parce que c'est la Muse elle-même qui leur a appris « leurs chansons, et qu'elle les aime et les favorise. »

(*Odyss.*, ch. VIII, trad. de M[me] Dacier.)

Un peu auparavant, Homère fait observer que les Muses avaient mêlé beaucoup d'amertume aux faveurs dont elles avaient comblé Démodocus, car elles l'avaient privé de la vue en lui donnant l'art de chanter.

(4) *Il.*, chant IX, v. 180.

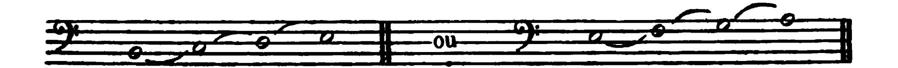
tumes, comme le rapportent Thucydide et Xénophon, d'entonner, au moment de livrer une bataille ou après avoir remporté une victoire, l'hymne de guerre appelé *Péan*, qui, dans le premier cas, s'adressait ordinairement à Mars, et dans le second à Apollon (1).

Malgré les recherches des savants et les nombreuses dissertations qui ont été faites sur cette matière, la nature de la musique grecque ne nous est pas encore bien connue. Aussi les moyens que cet art mettait en œuvre ne nous paraissent-ils pas justifier suffisamment l'importance des résultats auxquels il lui était donné d'atteindre; et tout en faisant la part de l'exagération des écrivains, de leur amour du merveilleux, et de leur facilité à inventer des fables, on ne peut s'empêcher de reconnaître qu'il doit y avoir dans tout ce qu'ils rapportent un fond de vérité, partant une cause première dont nous ne pouvons aujourd'hui (dépourvus que nous sommes des documents nécessaires) parfaitement comprendre toute la puissance et la portée. Cependant plusieurs de ces résultats merveilleux semblent dus non-seulement aux incontestables propriétés du rhythme, mais encore à celles qu'on attribuait aux genres et aux modes particuliers au système de la musique grecque. Or, il faut savoir que ce système, qui dans l'origine paraît n'avoir eu qu'un seul genre, celui d'Olympe de Misène, en comporta plus tard jusqu'à trois : *le genre diatonique, le genre chromatique* et le *genre enharmonique* (2). Aristide caractérise chacun de

(1) Les *péans* ou *pæans* étaient un genre de poésie appliqué aux hymnes chantés en l'honneur d'Apollon, qu'on avait aussi surnommé *péan*, d'un mot grec qui signifie *frappant*, par allusion au combat dans lequel il terrassa le serpent Python.

(2) Le diatonique est le seul genre dont nous ayons encore l'analogue dans notre système actuel, car il procède, comme notre gamme, par tons et demi-tons. Quant aux deux autres, comme on peut s'en convaincre par les exemples ci-après, ils ne coïncident nullement avec les successions auxquelles nous donnons également aujourd'hui les noms de *chromatique* et d'*enharmonique*.

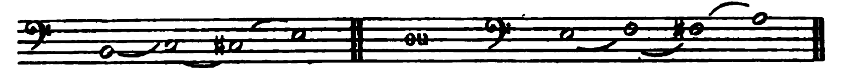
Le genre diatonique des Grecs consistait dans la division du tétracorde (succession de 4 notes) en un demi-ton et 2 tons consécutifs; par exemple :



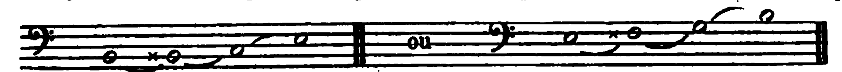
ces genres, en disant que le premier est mâle et austère, le second agréable et pathétique, le troisième doux et excitant (1). Pour ce qui est des modes, on en admettait cinq principaux, qui tiraient leurs noms des provinces auxquelles ils appartenaient spécialement; c'étaient le dorien, l'ionien, le phrygien, l'éolien et le lydien (2). Selon les qualités qu'on croyait particulières à chacun de ces modes, le dorien, suivant les uns, passait pour avoir la faculté d'exalter les esprits, ou du moins d'inspirer des sentiments nobles et courageux; ce que d'autres, au contraire, attribuaient exclusivement au mode phrygien. Le premier avait pour tonique *ré*, et répond à l'échelle d'un des anciens tons d'église (3).



Le genre chromatique comprenait 3 demi-tons consécutifs et une tierce mineure:



Enfin le genre enharmonique se composait de deux quarts de ton et d'une tierce majeure:



On est très-incertain sur l'époque à laquelle ces différents genres furent inventés.

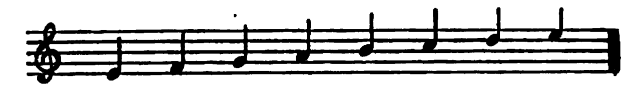
« (1) Diatonum (genus) virilius autem et austerius. Chromaticum suavissimum et flebile. Porro enharmonium excitandi vim habet et est mansuetum. » (Arist., *de Mus.*, lib. 2.)

A un autre endroit, le même auteur dit que le diatonique est le plus naturel, que le chromatique est artificiel et par cela même réservé aux connaisseurs; que l'enharmonique est le plus difficile de tous et seulement accessible aux musiciens consommés. *Ex his naturalius est diatonum, quippe omnibus etiam indoctis omnino cani potest. Artificiosissimum, chroma. Soli enim docti illud modulantur. Accuratissimum est enharmonium, quod peritissimis musicis est receptum; multis autem est impossibile.* (Arist., lib. 1.)

(2) Il y en avait encore plusieurs autres, ce qui, en tout, donnait quinze modes divisés en trois classes, et auxquels on ajoutait aussi les deux modes mixtes appelés mixo-lydien et mixo-phrygien. Nous avons donné d'amples renseignements sur ces différents modes dans celui de nos ouvrages qui a pour titre: *Grammaire musicale comprenant tous les principes élémentaires de musique, la mélodie, le rhythme, l'harmonie, et un aperçu succinct des voix et des instruments.* Paris, chez Henri Lemoine. (Voy. liv. 2, 1re partie, p. 117 et suiv.)

(3) La tonique de ce mode n'a pas toujours été le *ré*; elle a varié suivant les différentes époques et les différents systèmes qui se partagent l'histoire de la musique grecque. Ainsi le dorien commençait quelquefois par le *mi* au lieu du *ré*.

Le phrygien avait pour tonique *mi*, et correspond également à l'un des anciens tons d'église (1).



Mais on s'expliquerait difficilement la préférence qui leur avait été accordée pour l'expression de ces divers sentiments, et l'influence que la disposition des tons d'une échelle pouvait exercer sur les actions, si on n'admettait, avec plusieurs érudits qui ont fait cette judicieuse remarque, entre autres Forkel et Eximeno (2), que le mot *mode*, en pareil cas, doit inspirer des doutes sur sa véritable signification, et qu'il doit s'appliquer moins à un système particulier de tonalité qu'au style proprement dit; d'où il suit que les expressions *mode dorien*, *mode phrygien*, *mode lydien*, etc., reviendraient plutôt à celles-ci : *musique dorienne*, *musique phrygienne*, *musique lydienne*, etc. (c'est-à-dire, style propre à la musique dorienne, style propre à la musique phrygienne, etc.), de même que nous disons aujourd'hui musique italienne, musique allemande, musique française, pour caractériser une musique composée dans le goût italien, allemand ou français (3). Il est donc probable que les formes de la musique ne différaient pas moins chez les anciens que celles du langage; et comme il y avait parmi eux beaucoup de dialectes, on doit penser qu'il y avait aussi plusieurs styles appropriés au goût, aux mœurs et à l'esprit de chaque peuple. Quoi qu'il en soit, au dire d'Apulée, le dorien était d'un caractère guerrier, et par cela même très-favorable à toute poésie héroïque. Athénée, Platon et Aristote s'accordent à le définir à peu

(1) La remarque précédente doit être également appliquée au mode phrygien, qui a quelquefois eu pour tonique le *fa dièse* au lieu du *mi*.

(2) Voy. Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*. Leipzig, 1788, tome 1; et A. Eximeno, *Dell'origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*. Roma, 1774.

(3) « Tous ces modes, dit l'abbé Barthélemy, auteur du *Voyage d'Anacharsis*, ont un caractère particulier. Ils le reçoivent moins du ton principal que de l'espèce de poésie et de « mesure, des modulations et des traits de chants qui leur sont affectés, et qui les distin-« guent aussi essentiellement que la différence des proportions et des ornements distingue « les ordres d'architecture. » (*Entretiens sur l'état de la musique grecque*, page 41. Amsterdam, 1777.)

près de la même manière (1). Quant au phrygien, Apulée, de même que Platon, le dit propre aux cérémonies religieuses; Cassiodore prétend, au contraire, qu'il excitait au combat (2), tandis que Cornélius Agrippa le considère comme trop fougueux et emporté, en raison de quoi il ajoute que Porphyrius l'appelait un mode barbare (3). Au témoignage de plusieurs auteurs, les Lacédémoniens ont employé de préférence le dorien. Or, pour en trouver la raison, il faut se rappeler que les Doriens relevaient du gouvernement de Sparte, lequel veillait attentivement, comme on sait, à conserver l'austérité des mœurs, dans l'intérêt de la discipline militaire, et pour cela avait cru devoir établir des lois très-sévères sur la musique, afin que le goût régnant à Athènes ne s'introduisît point chez les Lacédémoniens. Ceux-ci d'ailleurs, ainsi que nous l'apprend Thucydide, tiraient leur origine des Doriens. La musique dorienne était donc appropriée aux mœurs rigoureuses de Sparte, de même que la phrygienne était particulièrement en vogue à Athènes, vraisemblablement parce qu'elle se ressentait du caractère des Phrygiens, que Virgile nous représente comme des hommes efféminés, adonnés à toutes sortes de plaisirs, et surtout très-partisans de la musique molle, favorable à la danse et aux passions. On peut conclure de là qu'indépendamment de la rivalité qui s'établissait peu à peu entre Sparte et Athènes, et qui amenait ces deux puissantes cités à se censurer réciproquement sur la valeur de leurs institutions, les Lacédémoniens devaient naturellement avoir un double motif pour donner la préférence au mode dorien sur le phrygien; d'autant plus qu'en fait d'arts ils tenaient beaucoup moins à l'agréable qu'à l'utile (4).

(1) « Gravis et constans. » (Aristoteles.)
« Harmonia dorica virilis, magnifica et majestosa. » (Athenæus.)

(2) « Phrygius pugnas excitat et votum furoris inflammat. » (Cassiod, lib. II, epist. 40.)

(3) Cornel. Agrip., *de Vanitate scientiarum*, cap. 17.

(4) Comme ils ne cherchaient point à perfectionner l'art pour l'art, mais à en retirer le plus d'avantage possible pour le bien public, une fois qu'ils croyaient avoir atteint le but qu'ils se proposaient, toute innovation leur paraissait non-seulement superflue, mais dangereuse même, puisqu'en raison de la solidarité établie entre la musique et la politique, les changements apportés dans l'une pouvaient en introduire dans l'autre, et jeter ainsi de la perturbation dans les mœurs. C'est là ce qui fait dire à Platon qu'on ne saurait faire aucun changement dans la musique qui n'en soit un dans la constitution de l'État, et ce qui l'en-

En tout cas, il faut bien croire que le mode phrygien était essentiellement propre à remuer les passions, puisque Alexandre, ayant entendu dans un festin certains airs exécutés dans ce mode sur la flûte, par un musicien de Thèbes, nommé Timothée, se sentit enflammé tout à coup d'une fureur surnaturelle, renversa tout ce qui se présentait sur son passage, et se précipita sur ses armes comme pour se mettre en devoir de combattre (1).

La première mention qui soit faite de la musique militaire dans les annales de Rome, se rapporte au temps même de sa fondation (environ 749 ans avant Jésus-Christ).

Après la victoire que remporta Romulus sur les habitants de Cécina, l'armée tout entière, rangée par division, suivit le char du vainqueur en adressant des hymnes aux dieux et en célébrant par des chants improvisés le triomphe de son chef (2).

Si la musique et même la danse conservent encore quelque crédit dans les temps difficiles de la fondation d'un État, alors qu'on doit plutôt songer à former les hommes pour la guerre qu'à leur inspirer le goût des beaux-arts, c'est que les Romains, aussi bien que les Grecs, auxquels ils avaient emprunté l'esprit de certaines coutumes, ne pouvaient se dissimuler que de tous les arts la danse et la musique, loin de nuire à un tel projet,

gage en outre à recommander que tout ce qui a trait à cet art, de même qu'à celui de la danse, soit sévèrement examiné par les conservateurs des lois. On sait que les magistrats de Lacédémone poussèrent la rigueur jusqu'à bannir de Sparte Timothée le Milésien, l'accusant d'avoir introduit dans leur cité l'usage du genre chromatique et artificiel. Boëce nous a conservé le curieux décret que le sénat rendit à cette occasion contre ce musicien si habile, trop habile même pour un peuple essentiellement positif et quelque peu arriéré dans ses opinions.—En raison de l'esprit stationnaire des Lacédémoniens, tout fait présumer que leur musique était à cette époque d'une extrême simplicité, comme tout ce qui avait rapport en général à leurs institutions. Il faut entendre les Corinthiens leur reprocher ce système et leur vanter celui des Athéniens, peuple ami des arts et du progrès. « Votre politique, leur disaient-ils avec un léger accent d'ironie, tient un peu trop de l'antique simplicité. Il en est de la politique comme des arts, où il faut toujours saisir les nouveaux progrès qu'ils ont faits. » Puis ils ajoutaient avec une dure franchise : « Une longue expérience a inspiré aux Athéniens bien des inventions qui vous manquent. » (*Voy.* Thucydide, liv. I.)

(1) Sabell., lib. X, c. 8.

(2) Dionys., *Antiquit. rom.*, lib. II.

étaient particulièrement propres à en favoriser l'accomplissement. D'ailleurs ne fallait-il pas s'attacher à réprimer la férocité d'un peuple composé en grande partie de brigands et d'aventuriers? et quel autre moyen plus efficace de le civiliser sans l'amollir aurait jamais pu s'offrir à la pensée de ses chefs et de ses législateurs? Aussi Romulus laissa-t-il ses soldats s'exercer dans cette partie de l'art du geste qui entretient la force et l'agilité du corps. Il institua même, dit Festus, la danse *bellicrepa* (1), que l'on exécutait tout armé. L'un de ses successeurs, le sage Numa, divisa les Romains en huit classes, au nombre desquelles figurait celle des Saliens, prêtres voués au culte de Mars. D'abord au nombre de douze, ils furent surnommés *Palatins*, du nom de la montagne qu'ils habitaient. Durant leurs solennités, ils parcouraient la cité de Rome, entre-choquant leurs boucliers appelés *ancyles*, et exécutant des danses et des chants (*saliaria carmina*) en l'honneur du dieu Mars et des héros dignes de lui être comparés (2). Le premier de ces poëmes héroïques fut, dit-on, composé par Numa. Tullus Hostilius institua douze autres prêtres de Mars, qui furent nommés *Agonales* (combattants) et *Collini*, du mont Quirinal, sur lequel ils avaient fixé leur résidence (3). Les premiers citoyens regardaient comme un grand honneur d'être admis dans le collége des Saliens. Lorsque Servius Tullius, dont le règne commença l'an 578 avant l'ère vulgaire, divisa le peuple en centuries, deux d'entre elles furent composées de joueurs d'instruments qui devaient fournir des musiciens à l'armée (4). C'est donc Servius Tullius qui le premier organisa une musique militaire chez les Romains, en prescrivant l'usage de certains instruments pour conduire les troupes au combat et les faire manœuvrer. Il était alors dans les ha-

(1) « *Bellicrepam* saltationem dicebant quando cum armis saltabant. Quod a Romulo institutum est, ne simile pateretur, quod fecerat ipse, cum a ludis Sabinorum virgines rapuit. »
(Fest. Pomp. *de verb. signif.*, l. IX.)

(2) « Salios item duodecim Marti gradivo legit (Numa Pompilius), tunicæ pictæ insigne dedit et super tunicam æneum pectore tegumen : cœlestiaque arma quæ Ancylia appellantur ferre; ac per urbem ire canentes carmina cum tripudiis solemnique saltatu jussit. »
(Tit.-Liv., *Hist.*, lib. I.)

(3) Cet établissement était dû à un vœu qu'avait fait le roi Hostilius dans une guerre contre les Sabins.

(4) Dionys. Halic., lib. IV, cap. 2. — Livius, lib. I, cap. 43.

bitudes du soldat de faire entendre, après les exercices du soir et le souper, des hymnes en l'honneur des dieux; puis il se couchait sur ses armes et se livrait au repos. Cependant, bien qu'à cette époque on reconnût à la musique le pouvoir d'exercer une salutaire influence sur les actions militaires, on ne voit point qu'elle fût appelée à jouer, dans les institutions civiles des Romains, un rôle aussi étendu et aussi brillant que chez les Grecs. Il est vrai qu'elle ne tarda pas à reconquérir tous ses avantages au point de vue de l'art, dès que les Romains furent parvenus à l'apogée de leur gloire et de leur puissance.

Maintenant, si nous voulons détourner un moment nos regards des nations les plus célèbres de l'antiquité pour les reporter sur celles qui jusqu'à présent n'ont pas été aussi en évidence dans le vaste tableau de l'histoire, nous verrons partout se produire des faits nouveaux qui révèlent des tendances et des usages analogues.

L'un des peuples qui revendique l'honneur d'être le premier à dater dans les annales du monde, reconnut, dès son origine, les précieuses qualités de la musique. La tradition veut que le fondateur du céleste empire, le grand Fou-hi, ait créé une musique philosophique et emblématique, et qu'il ait su en tirer des préceptes qui lui servirent à assurer le bien-être et le bonheur de son peuple. On lui attribue en outre l'invention d'un grand nombre d'instruments, entre autres du Kin, instrument monté de sept cordes, au nombre desquelles figure la corde *ou-ouang*, ainsi nommée, dit le prince Tsay-yu dans son Traité musical (1), parce qu'elle donne naissance au mode brillant qui exprime les qualités guerrières; car *ou-ouang* signifie *prince guerrier* (2). A une époque où la chronologie des Chinois présente des dates authentiques, et environ vers l'an 2284 avant l'ère vulgaire, l'empereur Chun, ayant établi plusieurs grandes solennités qui devaient être célébrées dans ses États, voulut que la musique s'y adjoignît pour en augmenter la pompe. Parmi ces solennités, on distinguait

(1) Amiot, *de la Musique des Chinois*, tome VI des Mémoires concernant les Chinois, page 55.

(2) Cet ouvrage, intitulé *Lu-lu-tsing-y*, c'est-à-dire explication claire de ce qui concerne les *lu*. Le prince Tsay-yu le présenta à l'empereur Ouan-ly à la troisième lune de l'année ping-chen, trente-troisième du cycle et la vingt-quatrième du règne de l'empereur, ce qui correspond à l'an 1596 de notre ère.

une fête guerrière dont le but était de rappeler la pacification du royaume après de longs troubles et de longues dissensions (1). Ce souverain avait créé un surintendant pour diriger les études musicales dans son empire, et à cette occasion il adressa à la personne qu'il investissait de cette charge un discours remarquable que l'on a conservé : « Je te nomme surintendant de la musique, dit-il à Kouei; instruis les enfants des princes et « des grands; qu'ils deviennent, par tes soins, justes, affables, circonspects; qu'ils soient fermes sans dureté et sachent tenir leur rang sans « fierté et sans arrogance. Que ces pensées soient rendues en poésie, chantées sur différents airs et accompagnées des instruments. La musique « doit suivre le sens des paroles, être simple et naturelle; il faut rejeter « celle qui n'inspire que la vanité et la mollesse. La musique est l'expression des sentiments de l'âme; si l'âme du musicien est élevée et généreuse, ses productions ne respirent que la vertu; ses accents réunissent « le cœur de l'homme à celui des esprits célestes (2). »

En lisant ce discours, on est surpris de la similitude qui existait entre les idées des Chinois et celles des Grecs touchant la musique, similitude qui ne pouvait être le produit d'un échange intellectuel, les deux peuples, d'après l'opinion la plus commune, ayant été alors à peu près inconnus l'un à l'autre. Comme les lettrés du céleste empire n'accordaient pas moins d'influence à cet art sur les mœurs que les législateurs de la Grèce, il s'ensuit qu'ils étaient aussi soupçonneux que ces derniers à l'égard de toute innovation, et qu'ils sévissaient presque avec autant de rigueur que les Lacédémoniens contre ceux qui tentaient d'apporter quelque modification au système adopté.

Les souverains, pour la plupart, s'occupaient de régler eux-mêmes tout ce qui était du domaine de la musique, et ne dédaignèrent point d'encourager par leur exemple la culture de cet art. Le chef de la nouvelle dynastie des Tcheou, l'empereur Ou-wang, qui monta sur le trône à peu près vers l'an 1122, fut, dit-on, l'auteur d'un hymne guerrier qui se trouve rapporté dans l'ouvrage chinois *Chou-king* (3). On lui doit en

(1) De Mailla, *Histoire de la Chine*, tome 1.

(2) De Mailla, tome 1, page 93. — Le *Chou-king*, trad. du P. Gaubil, pag. 20.

(3) *Chou-king*, trad. du P. Gaubil, p. 156, ouvrage précité.

outre une musique destinée à être exécutée pendant que l'armée se range en bataille. En général, toute celle qui fut composée sous son règne avait pareillement pour objet les exploits belliqueux, ce prince aimant tout ce qui lui rappelait la guerre. On raconte qu'un autre empereur, nommé Lieu-Pang, ayant usurpé l'empire environ 200 ans avant Jésus-Christ, fut contraint d'assiéger une ville qui refusait de se soumettre à sa domination. Irrité de la résistance qu'il rencontrait, il avait juré de réduire la ville en cendres avec tous ses habitants, si elle persistait à soutenir un long siége. Une nuit, comme il faisait le tour de la place pour reconnaître les endroits les plus favorables à l'assaut qu'il voulait donner le lendemain, il entendit un grand concert de voix et d'instruments, ce dont il fut extrêmement surpris, et, s'étant arrêté pour l'écouter, il dit aux officiers de sa suite : « Il faut que ces gens-là soient bien réglés, puis« qu'ils aiment ainsi la musique. Je considère leur résistance comme une « marque de leur attachement à leur devoir ; c'est pourquoi je révoquerai « mon serment ; je leur accorderai la vie et la liberté, et même, s'ils « veulent me reconnaître pour leur souverain, j'ajouterai encore à leurs « priviléges. » Les assiégés, informés des sentiments magnanimes de l'empereur, et n'ayant plus d'ailleurs aucun espoir d'être secourus, se décidèrent à lui ouvrir leurs portes, et Lieu-Pang, fidèle à sa parole, leur accorda tout ce qu'ils demandèrent ; d'où l'on peut conclure qu'ils trouvèrent leur salut dans la musique.

Il est à observer en dernier lieu que sous chaque dynastie, à la cour du monarque aussi bien que dans les fêtes civiles et militaires, la musique passait pour être d'une absolue nécessité, et il ne paraît pas douteux qu'alors même les Chinois n'aient connu l'usage de transmettre des signaux au moyen de certains instruments.

Les anciens peuples de l'Asie fournissent presque tous des exemples de même nature. Les Perses, au moment d'engager le combat, faisaient retentir les instruments, ou bien entonnaient un hymne guerrier, et ensuite se précipitaient sur l'ennemi en jetant les cris militaires (1). Nous voyons, dans Xénophon, que l'armée des Grecs commençait presque toujours ainsi l'attaque (2).

(1) Héliod, *Hist.*, l. IX. — Diod., *Bibl.*, lib. XVII, c. 33.
(2) Xenoph., *Cyropediæ*, l. III et VII.

Les Indiens, suivant Athénée, avaient recours au bruit sauvage de la caisse et du claquement des fouets pour exciter leur ardeur en allant au combat. Quelquefois, comme on le verra plus tard, ils employaient dans le même but les cymbales et les timbales (1).

Les Abares ou Huns joignaient leurs cris au son de ces derniers instruments (2), et les Éthiopiens y ajoutaient le bruit des enclumes (3). (Pl. III C, fig. 8.)

Les Galates donnaient le signal de la mêlée en sonnant des trompettes (4).

Les anciens Germains, dit Tacite, entre-choquaient leurs boucliers avec leurs armes, et complétaient cette harmonie étrange par des chants et des fanfares de trompettes. Quelquefois ils se livraient en même temps à des danses guerrières. Les Thraces marchaient aussi de la sorte sur l'ennemi (5). Selon Silius Italicus, les anciens Espagnols avaient pareillement coutume de frapper en cadence leurs boucliers, nommés *cètres*. Il en était de même des Cimbres. Lorsque Marius vint leur livrer bataille aux environs d'Aix, les Ambrons, qui étaient regardés comme les meilleures troupes de la ligne des Cimbres, s'avancèrent en bon ordre, et, soit dans le but d'effrayer les ennemis, soit dans l'intention de s'encourager eux-mêmes, ils se mirent à frapper leurs boucliers en cadence, et à répéter à grands cris leur propre nom : *Ambrons ! Ambrons !* Enfin il n'est aucun peuple qui, à défaut du *son musical* pour s'exciter au combat, n'ait cherché à produire quelque *bruit* retentissant capable de réveiller son audace et d'inspirer la terreur à ses ennemis.

Reprenons actuellement plusieurs des exemples déjà cités, et cherchons-en de nouveaux pour étudier plus en détail la nature des instruments et

(1) Alex., lib. IV. *Ex Athen.*, lib. IV, cap. 11, et Suidas.

(2) Menand., *in Historia de Abaris*.

(3) Héliod., *Hist.*, l. IX.

(4) Alex., lib. III, cap. 2.

(5) Tacite, liv. IV, chap. 2.—Ne voit-on pas encore de nos jours des peuples sauvages aller au combat en chantant au bruit d'instruments grossiers et discords? Et à l'une des époques les plus mémorables de notre histoire, *sous la Terreur*, la Carmagnole, qu'on exécutait aussi de cette manière, n'était-elle pas en quelque sorte le signal obligé des horribles massacres de la guerre civile?

la destination particulière de chacun d'eux. La FLUTE était l'instrument de prédilection des Grecs pour aller au combat. La LYRE (1) venait ensuite, puis la TROMPETTE. Si l'on en croit Lucien, ce dernier instrument était encore très-imparfait, fatigant et difficile à jouer; ce fut peut-être là un des motifs qui le firent négliger par quelques peuples de ces contrées. Dans les poëmes d'Homère, nous voyons qu'à l'époque du siége de Troie les instruments en usage étaient la flûte, la lyre et la syrinx ou flûte de Pan. Pour la trompette, il n'en est pas question, et, selon toute probabilité, la voix de Stentor en faisait l'office (2). Quant à la FLUTE, dont nous nous occuperons en premier lieu, elle servait principalement et pour ainsi dire exclusivement aux Lacédémoniens, qui s'en accompagnaient dans leurs marches et l'employaient pour donner le signal de l'attaque. Ce peuple avait la conviction que le mélodieux concert de ces instruments était propre à entretenir une émotion généreuse également éloignée de la crainte et d'unefougue désordonnée. Aulu-Gelle (3), d'après Thucydide, prétend que les Spartiates en firent usage dans leur musique afin de corriger, par la douceur de ce nouveau timbre, le caractère aigu et strident des sons de la trompette (4), qu'ils regardaient comme trop excitants pour

(1) Cet instrument avait différents noms indiquant les variétés du genre. Ainsi la famille des lyres comprenait, outre la lyre proprement dite, la *cithare* (lyre à base plate), le *barbiton*, la *chelys*, et l'instrument appelé *phorminx*, cité par Homère. (Voyez quelques-unes de ces variétés, pl. II. B., fig. 4-7.)

(2) *Il.*, C. V., v. 783. — « Hic stans clamavit dea candidis ulnis Juno,
« Stentori assimilata magnanimo æream vocem habenti,
« Qui tantum vociferabatur quantum alii quinquaginta. »

« Là, Junon s'arrête, et, prenant la ressemblance du généreux Stentor, dont la voix était « plus éclatante que l'airain, et qui seul, lorsqu'il se mettait à crier, se faisait entendre de plus « loin que cinquante hommes des plus robustes, etc. » (*Il.*, trad. de Mme Dacier.)

(3) Aulu-Gelle, liv. 1, chap. 2.

(4) Ce qui donne lieu de croire qu'ils ont quelquefois fait usage de la trompette. L'anecdote relative à Tyrtée semble même fortifier cette conjecture; en effet, plusieurs auteurs prétendent que la victoire remportée par ce général sur les Messéniens doit être attribuée à l'effroi que ceux-ci éprouvèrent en entendant les trompettes des soldats lacédémoniens exercés par Tyrtée. Or, d'autres écrivains nous apprennent que Tyrtée était un célèbre flûtiste; ce qui de toute manière implique une contradiction dont la cause se trouve peut-être dans une erreur de traduction; car ce ne serait pas la première fois, comme nous

les soldats, tandis que ceux de la flûte, au dire d'Aristote, inspiraient à ces derniers, pendant le combat, non-seulement une salutaire confiance dans leurs propres forces, mais encore une sérénité qu'aucun autre instrument n'aurait eu, selon lui, le pouvoir de faire naître.

Les Héraclides, Proclès et Temène, étaient en guerre avec les Eurysthides, qui avaient mis le siége devant Sparte. Les premiers célébraient le culte de Minerve et lui adressaient des prières et des offrandes, lorsque soudain les Eurysthides se précipitèrent sur eux, et le combat s'engagea. Mais les Héraclides, loin de se troubler à cette brusque attaque, firent marcher devant eux les joueurs de flûte, leur ordonnant de s'appliquer à jouer du mieux qu'ils pourraient; et tous ces hommes armés, ainsi guidés dans leur marche par la mesure d'un chant bien rhythmé, gardèrent fidèlement leurs rangs et repoussèrent les ennemis.

Au reste, l'oracle des dieux avait présagé aux Lacédémoniens la victoire toutes les fois qu'ils marcheraient au son des flûtes. La bataille de Leuctres ne contredit nullement cet oracle; car les Spartiates y combattirent avec les Thébains sans joueurs de flûte, parce que ces artistes se recrutaient parmi les Thébains, avec lesquels on était en guerre; ce qui explique suffisamment, au dire des historiens, pourquoi la victoire demeura à ces derniers. Ainsi, chaque fois que les Spartiates étaient rangés en bataille en face de l'ennemi, le roi immolait un chevreau, faisait prendre des couronnes à ses soldats, et sitôt qu'il en donnait le signal, les joueurs de flûte exécutaient l'*hymne à Castor*, appelé *marche d'attaque*. C'était alors un spectacle terrible et grandiose, disent les auteurs qui nous ont transmis ces détails, que de voir cette ligne de bataille s'avancer au son des flûtes, à pas cadencés, dans un ordre inébranlable, sans hésitation et pleine d'une joyeuse ardeur, si bien qu'il était facile d'augurer que les soldats ne s'abandonneraient ni à un sentiment de crainte, ni à une trop grande fougue, mais qu'ils resteraient tous animés par la confiance et l'audace, et comme inspirés par un dieu favorable (1). « Pourquoi les Spartiates

l'avons déjà fait remarquer, que les mots *tibia* et *tuba* auraient été pris l'un pour l'autre. Cependant il se pourrait que les Lacédémoniens eussent conservé la trompette pour certains signaux, et que Tyrtée, qui du reste était Athénien, se fût distingué tout à la fois comme joueur de flûte et de trompette.

(1) Plutarch., *Lycurgue*.

« vont-ils au combat au son de la flûte? demandait-on un jour à Agésilas. « — Afin qu'on puisse voir, répondit-il, pendant qu'ils s'avancent ainsi « en mesure, quels sont les lâches et quels sont les braves; car de même « que le rhythme des anapestes accroît l'ardeur des hommes courageux, « de même il trahit l'effroi des pusillanimes; ainsi lorsque le pied hésite « à suivre la cadence de la flûte, la lâcheté se trouve dévoilée à tous les « yeux (1). » Il est naturel en effet que l'homme dominé par la peur marche d'un pas inégal et incertain assez semblable à celui de l'être dégradé qui se prive sciemment de sa raison pour suivre un funeste penchant, et que ce sentiment de crainte, portant le trouble dans ses esprits, lui fasse oublier de se conformer à la précision rhythmique. Le rhythme des anapestes, dont il est fait ci-dessus mention, était le plus convenable à la marche. Il se composait de deux brèves et d'une longue; le mouvement en était rapide et non sans quelque analogie avec celui de certains *pas de charge* des modernes. On peut en donner une idée par la notation suivante :



D'autres peuples que les Lacédémoniens ont également employé les flûtes. Chez les Thébains, les trois cents jeunes guerriers qui formaient le corps militaire appelé *bataillon sacré* avaient recours aux sons de ce genre d'instrument pour diriger leurs exercices et jusqu'à leurs amusements. Les Crétois se servaient de flûtes, de lyres et d'autres instruments à cordes pour enflammer le courage des soldats (2).

Les Lydiens, lorsqu'ils étaient sur le point de combattre, se rangeaient en bataille au son des flûtes et des syrinx (*tibiis ac syringibus*). Dans une guerre contre les Milésiens, Alyates, roi des Lydiens, avait à la tête de son armée un corps de musique assez nombreux, et qui se composait en grande partie de joueurs de flûte et de harpe (3).

Les Arcadiens, peuple qui s'était rendu célèbre dans toute la Grèce

(1) Plutarch., *Apoph.* — Aristot., *Problem.* — Gellius, lib. II, cap. 2.
(2) Alex., lib. III, cap. 2.
(3) Gell., lib. I, cap. 2. — Hérod., lib. I.

par son amour pour la vertu, par la régularité de ses mœurs, par son zèle hospitalier, par sa douceur et sa politesse, avait également su se faire estimer par son amour pour la musique, art dont il regardait l'usage comme indispensable à la prospérité d'un État. Seuls, de tous les Arcadiens, les Cynéthéens n'y avaient point recours, et Polybe ne peut s'empêcher de leur adresser à ce sujet d'amers reproches : « Il ne faut pas « croire, dit ce judicieux écrivain, que les anciens Crétois et les Lacédé- « moniens aient pris sans raison la flûte au lieu de la trompette pour « animer leurs soldats à la guerre, ni que les premiers, d'ailleurs si aus- « tères dans leurs mœurs, aient eu tort de croire la musique nécessaire « à leur république. » Et plus loin il ajoute : « Pour avoir négligé cet art, « les Cynéthéens passèrent bientôt des querelles et des contestations à « une si grande férocité, qu'il n'y a point de cantons dans la Grèce où l'on « ait vu des désordres plus graves et plus fréquents. » Polybe finit en exhortant les Cynéthéens *à ne plus négliger ce qui pouvait contribuer à adoucir la rudesse de leur caractère, et surtout à cultiver la musique* (1).

Convenons, toutefois, que cette musique militaire, telle que les Grecs et particulièrement les Lacédémoniens la concevaient, était d'une nature assez étrange. Loin de produire aujourd'hui l'impression qu'elle faisait alors, elle nous paraîtrait sans doute moins grandiose et imposante que mesquine et ridicule. Cependant il est bon de se rappeler que les armées des anciens, étant toujours assez peu nombreuses, comparativement aux nôtres, leur musique ne devait agir que dans un rayon très-circonscrit. Quant au jugement que les législateurs portaient sur les effets moraux attribués au timbre de certains instruments, comme la flûte, par exemple, on serait naturellement enclin à le taxer de puérilité, si l'on n'avait soin de se bien pénétrer de l'esprit de ces temps (2).

(1) Polyb., lib. IV. — Athen., lib. XIV.

(2) L'anecdote qui suit, témoignant de cet antique usage de faire marcher les soldats au son de la flûte, mérite d'être rapportée. « Le peintre Théon avait représenté un guerrier armé qui, sortant tout à coup d'une ville assiégée, tombait avec impétuosité sur les ennemis. Cet artiste adroit et rusé, désirant que son tableau fît, autant que possible, illusion, ne voulut point le découvrir avant d'avoir ordonné à un joueur de flûte, qu'il avait posté derrière la toile, d'exécuter un air guerrier. Aussitôt que ce chant belliqueux eut disposé les esprits, le peintre montra son tableau, qui parut dans tout son éclat. Préparés par

Le plus ancien des instruments au caractère véritablement guerrier dont on se soit servi dans les armées pour exciter le courage, donner des ordres et régler la marche, est la TROMPETTE. Il faut comprendre sous ce nom générique la *tuba*, trompette droite; le *lituus*, trompette courbe, plus petite que la tuba; la *buccina*, trompette recourbée sur elle-même, en forme de cercle, ou s'allongeant en spirale, et le *cornu*. Il y a tout lieu de croire que ces trois derniers instruments répondaient à nos cors et à nos cornets (1). Les auteurs ont souvent confondu ces différentes sortes de trompettes, et il faudrait de longues recherches, des études très-suivies et des monuments très-authentiques pour être en mesure de lever tous les doutes relativement à la forme qu'on leur donnait, à la matière qui servait à les confectionner, et aux différentes particularités de leur emploi.

Nous avons vu plus haut que les trompettes étaient en usage chez les Hébreux, tant pour transmettre les signaux que pour marcher au combat. Celles que fit faire Moïse étaient des trompettes droites, c'est-à-dire des *tubæ*, en hébreu (au singulier) *chatsotseroh* (voy. pl. I. A., fig. 1); tandis que les instruments qui figurent au siége de Jéricho et dans l'expédition de Gédéon contre les Madianites, étaient plutôt de l'espèce des cors ou cornets, en hébreu (au singulier) *schophar* (2). (Voy. pl. I. A., fig. 3-7.)

Dans la guerre on faisait usage du schophar pour assembler les troupes, charger l'ennemi, sonner la retraite (3). Salomon et Jéhu furent proclamés rois et mis sur le trône au son du schophar (4). Les sentinelles se servaient aussi du schophar pour donner le signal (5). La trompette droite ou *chatsotseroh* servait principalement à assembler le peuple et les chefs. On

cette musique militaire, les spectateurs, dit-on, saisirent mieux l'idée du peintre, et éprouvèrent une vive admiration en voyant la manière heureuse dont elle était rendue.

(1) Voy. les instruments représentés pl. I. A.

(2) Cet instrument est aussi appelé *keren* et *jobel*. Dans les versions latines de la Bible, il est ordinairement rendu par le mot *buccina*, et d'autres fois, comme le *chatsotseroh*, par *salpinx*.

(3) Judic., III, 27 : *Insonuit buccina* (hébr. *schophar*). — 1 Reg., XIII, 3 : *Cecinit buccina* (hébr. *schophar*). — 2 Reg., 28, etc.

(4) 3 Reg., I, 34, *et canetis buccina* (schophar). — 4 Reg., IX, 13.

(5) Ezech., XXXIII, 2, *et populus constituerit speculatorem, et ille viderit gladium venientem, et cecinerit buccina* (schophar), *et annuntiaverit populo*, etc.

en usait aussi à la guerre, dans les grands jours de cérémonies et quand on offrait des sacrifices publics et solennels. C'est pour le *chatsotseroh* et non pour le *schophar* que paraît avoir été observée, dans l'origine, cette prescription portant que les prêtres seuls auraient le droit de sonner des trompettes.

Les Égyptiens employaient également les trompettes droites, qu'on plaçait en tête du corps d'armée, excepté quand elles devaient sonner la charge (1). Chez les Perses, la coutume étant de ne faire marcher l'armée qu'après le lever du soleil, le signal en était donné de la tente du roi avec la trompette.

La mythologie grecque met l'une des premières trompettes entre les mains de Triton. Elle suppose que, dans la guerre contre les géants, Triton se servit d'une trompette (*concha*) ou conque marine de son invention, et qu'il en tira des sons si nouveaux et si effrayants, que les géants, pensant avoir affaire à quelque monstre féroce et terrible, prirent la fuite (2). C'est à l'imitation de cette fable que, dans le grand combat naval donné par Claude sur le lac Fucin, on fit paraître, sortant des eaux et tenant une conque, un grand Triton argenté qui sonna une *fanfare* pour donner le signal du combat, aussi fort, à ce qu'on assure, que l'auraient pu faire quatre trompettes. Il resta sur l'eau tant que dura la lutte, sonna encore une fois une *fanfare* pour les vainqueurs, et se précipita au fond du lac. On prétend que l'une des formes primitives de la trompette dut être celle de la conque marine. Elle s'est conservée longtemps dans la buccina (3).

Ainsi que nous avons eu déjà plusieurs fois occasion de le dire, il n'est pas probable que les trompettes aient été en usage lors de la guerre de Troie. La voix de Stentor y suppléait, comme aussi probablement celle des héros doués d'un puissant organe (4). C'était même là l'une des qualités

(1) Rosselini, *I monumenti dell' Egitto,* t. III, page 219. — Wilkinson, *Manners and customs of the ancient Egyptians,* t. III.

(2) Natal., *Com. mytholog.*, lib. VIII, ch. 3.

(3) Voyez pl. I. A., fig. 2.

(4) Toutefois on cite, comme ayant vécu du temps d'Hector, un certain Misène, renommé par son habileté à sonner de la trompette. Virgile dit, en parlant de cet artiste fameux : « Personne n'était plus habile que lui pour éveiller le courage et enflammer les cœurs au son de la trompette. »

requises dans un commandant. Homère loue Ménélas de pouvoir se faire entendre de très-loin, et plus tard, à une époque où les trompettes étaient cependant usitées, Cléarque a recours à l'Éléen Tolmide, cité par Xénophon comme le meilleur héraut de ces temps, afin d'imposer silence à l'armée, qu'une panique avait jetée la nuit dans le plus grand trouble, et qui poussait des clameurs désordonnées (1). De nos jours nous avons, pour remplacer la voix de Stentor, les porte-voix dont se sert la marine (2).

Si nous inférons des récits d'Homère qu'à l'époque du siége de Troie les trompettes n'étaient point connues à la guerre, nous devons penser qu'elles l'étaient du moins au temps où vécut l'illustre poëte, puisqu'au livre XIII de l'Iliade on lit ce passage, dans lequel figure ce genre d'instrument comme objet de comparaison : « De même que le son éclatant de la « trompette jaillit des homicides phalanges qui assiégent une ville, de même résonne la voix éclatante du petit-fils d'Éaque (3). » Bien que l'on s'accorde généralement à dire que les Grecs et particulièrement les Lacédémoniens ne faisaient point usage de la trompette, rien ne permet d'affirmer que cette opinion soit exacte, et tout porte à croire, au contraire, que loin de l'abandonner totalement, ils l'avaient réservée pour donner les signaux, tandis que les autres instruments réunis, flûtes ou lyres, servaient plutôt à constituer ce que nous appellerions proprement aujourd'hui une *musique militaire*. Xénophon nous fait voir que les Lacédémoniens employaient dans leur armée navale des trompettes pour transmettre les ordres du

Nous craignons bien que ce ne soit encore là le résultat d'une méprise. D'ailleurs les poëtes ne songent pas toujours à observer la fidélité historique.

(1) Xénophon, *Anab.*

(2) Les porte-voix passent généralement pour une invention des temps modernes; cependant Kircher, dans sa *Phonurgie*, nous apprend qu'un manuscrit de la bibliothèque du Vatican, intitulé *Secreta Aristotelis ad Alexandrum*, lui étant tombé par hasard entre les mains, il y trouva sous ce titre : *Cornu Alexandri* (cornet d'Alexandre), la figure et la description d'un instrument qui pourrait bien avoir été un instrument analogue à nos porte-voix. On dit qu'Alexandre s'en servait pour communiquer ses ordres à ses troupes d'une extrémité du camp à l'autre, et que les escadrons des soldats, quoique fort dispersés, les entendaient distinctement. Cet instrument, qui était de très-grande dimension, portait le son à des distances énormes.

(3) « Ut vero cum admodum luculenta vox fit, quando clangit tuba
« Urbem cingentes hostes propter exitiales. » (*Il.*, C. XVIII, v. 218-219.)

commandant. C'est au son de la trompette que Gorgopas ordonne à ses vaisseaux l'attaque de la flotte athénienne, placée sous la conduite d'Eunome (1). A la retraite des dix mille, il n'est question que de cet instrument pour donner les signaux, et Cléarque, l'un des chefs de l'armée grecque, qui s'était engagé dans le parti de Cyrus contre Artaxercès, ayant, au coucher du soleil, assemblé les généraux, règle en ces termes les dispositions d'un départ clandestin : « Quand la trompette donnera le « signal du repos, qu'on plie bagage; au second signal, qu'on charge les « bêtes de somme; au troisième, suivez votre général (2). »

Dans le récit que fait ensuite Xénophon d'un engagement que les Grecs eurent avec les barbares, il est dit : « Aussitôt qu'on se fut reconnu, la « trompette sonna, les Grecs coururent sur les barbares en jetant les cris « militaires (3). » Elle servait donc à donner le signal de l'attaque, et quelquefois aussi, dans d'autres cas, elle sonnait l'appel. Cet instrument contribua plus d'une fois à la réussite d'un stratagème, car, s'il faut en croire Frontin, Périclès, général des Athéniens, assiégeant une ville qui se défendait vigoureusement, fit sonner les trompettes la nuit et jeter de grands cris du côté qui regardait la mer, si bien que l'ennemi, craignant d'être surpris de ce côté, se sauva par une autre porte et livra entrée à Périclès. Alcibiade employa une ruse analogue. S'étant approché la nuit de Cyzique pour y donner l'assaut, il fit sonner les trompettes du côté où il n'était pas, et les ennemis y étant accourus en masse, il prit sans aucune peine le rempart abandonné (4).

(1) Xénophon, *Hell.*, liv. IV.

(2) Xénophon, *Anab.*, liv. II.

(3) Xénophon, *Anab.*

(4) Frontin, ch. 9. — L'histoire du Bas-Empire nous fournit aussi quelques traits analogues. Lorsque, après la fuite de son armée, l'empereur Théophile, dans une des batailles qu'il livra aux Sarrasins, fut obligé de se retirer avec ses gardes et deux mille Persans de troupes auxiliaires, il eut le bonheur de parvenir à tromper ses ennemis, à l'aide d'une ruse qu'un de ses principaux officiers lui inspira. La nuit, pendant que tout était plongé dans le silence et les ténèbres, les soldats reçurent l'ordre de faire retentir l'air de leurs cris, du son de leurs trompettes et du bruit de leurs armes. Les ennemis, croyant que les Grecs s'étaient ralliés et qu'ils donnaient le signal de fondre sur eux, se sauvèrent en désordre, laissant à l'empereur tous les passages libres, ce dont il profita pour rejoindre son armée.

Chez les Romains, l'usage des trompettes était à vrai dire plus universellement répandu que chez les Grecs. En général, dans la milice romaine, la tuba servait à l'infanterie, le lituus à la cavalerie, et la buccina s'employait avec la tuba pour l'infanterie. L'ordre de cette répartition ne fut pas sans doute toujours exactement le même, et les contradictions assez fréquentes que présentent les auteurs sur cette matière sont la conséquence naturelle des modifications qui, selon les temps, les usages militaires et la volonté particulière des chefs, furent successivement apportées à l'organisation de la milice. C'était ordinairement au son des cors et des trompettes réunis (*tubæ*, *cornua* ou *buccinæ*) que le général faisait donner le signal du départ, quand la levée d'une armée venait de s'effectuer; celui de l'attaque quand on se trouvait en présence de l'ennemi, et celui de la retraite quand la chance était contraire. Enfin, pendant le combat, ces instruments sonnaient encore pour exciter et entretenir l'ardeur des troupes. Dans les camps des préteurs, la buccina donnait une fois le signal du combat pour les fantassins, et dans les camps des consuls deux fois. Le *lituus* servait dans le même cas pour la cavalerie. Les ordres relatifs au sommeil ou aux veilles (*vigiliæ*), c'est-à-dire aux gardes de nuit, étaient transmis par la buccina, d'où les expressions *buccina prima*, *buccina secunda*. Pour convoquer les assemblées et ordonner le silence, quelques auteurs veulent qu'on se soit servi de flûtes; mais d'autres sont d'avis que, pour appeler à l'assemblée, on employait des cornets appelés *classica* (1). Enfin, on cite encore comme étant usitée dans le même cas, la *buccina*.

« En temps de guerre, dit Polybe, c'est le bruit des trompettes qui éveille le matin (2). A l'heure du souper, elles sonnent également près de la tente du général, parce que c'est l'instant où toutes les gardes se distribuent (3). »

Quand l'armée était rangée en bataille, un trompette particulier, placé auprès du généralissime, devait sonner le premier, afin sans doute de transmettre les ordres de celui-ci au commandant de la première légion. Ensuite d'autres trompettes, postés dans un lieu plus élevé, près des aigles et des drapeaux, répétaient cet ordre, et aussitôt après tous les trompettes

(1) Voyez ci-après, au bas de la page 34, la note relative au mot *classicum*.

(2) Polyb., liv. XII, fragm. XXVIII.

(3) Polyb., *Hist.*, liv. XIV, fragm. II.

des cohortes se mettaient à donner simultanément le signal du combat. Hirtius rapporte, dans son histoire de la guerre d'Afrique, que pour n'avoir pas observé les dispositions précédentes d'après l'ordre indiqué, les trompettes des Romains firent entendre prématurément le signal de l'attaque, alors que Jules-César était encore à délibérer s'il convenait d'engager l'action.

Végèce, longtemps après Polybe (1), nous fournit des renseignements très-détaillés sur ces différents usages de la trompette. « La légion romaine, « dit cet écrivain, a toutes sortes d'instruments, qui sont la trompette, « le cornet et le cor (*tuba*, *cornu* et *buccina*). C'est la trompette (tuba) « qui dans les combats sonne la charge et la retraite. Les cors et cornets « (*cornua* et *buccinæ*) n'interviennent alors que pour augmenter le bruit « de guerre, allumer tout d'abord l'ardeur des combattants, et, en dernier « lieu, célébrer l'action par leurs fanfares. Hors de là, quand ces derniers « instruments retentissent, ils n'indiquent rien aux soldats, et ne donnent « que pour les enseignes qui en connaissent les différents signaux. Par « cette raison, quand les troupes doivent marcher sans enseignes, ce sont « les trompettes (*tubæ*) qui sonnent, et toutes les fois que les enseignes « doivent faire un mouvement, ce sont les cornets qui les en avertissent; « enfin, lorsqu'il s'agit d'aller combattre, ce sont les trompettes et les cors « réunis qui en donnent le signal. Quant au son du cor (*buccina*), on le « nomme *classicum* (2). Ce bruit est un attribut du commandement,

(1) Végèce vivait vers l'an 390 de l'ère chrétienne, du temps de l'empereur Valentinien II; et Polybe vers l'an 204 av. J.-C.

(2) Ordinairement *classicum sonare* signifiait *sonner la* GÉNÉRALE, mais peut-être dans un sens qui diffère un peu de ce que nous entendons aujourd'hui par ces mots. Il s'agissait, dit Suétone dans son *Histoire de Jules César*, d'encourager les troupes à passer le Rubicon. Il ne fallait rien moins qu'un prodige pour les y déterminer. Un fantôme apparaît (évoqué sans doute par les soins de César. On se rappelle que Cyrus avait également eu recours, mais dans un autre but, à l'apparition des fantômes. *Voy.* Frontin, *Strat.*, chap. VIII). Il apparaît jouant d'un chalumeau. On l'écoute, et les trompettes l'ayant entouré, il saisit l'instrument de l'un d'eux, sonne la générale, et l'armée passe aussitôt. *Rapta ab uno tuba ingenti spiritu classicum exorsus est.* Suivant Joannès de Joanna, *classicum* s'appliquait au bruit résultant de la réunion de tous les instruments, soit trompettes (*tubæ*), soit cors ou cornets (*buccinæ* et *cornua*), soit cloches (*campanæ*), sonnant ensemble pour donner le signal du combat. Denis dit qu'il y avait des trompettes (*buccinæ*) faites de cornes de bœuf, pour convoquer l'assemblée. Isidore pense que les cornets (*classica*) étaient pareillement faits

« parce qu'il annonce la présence du général (1). Le cor sonne devant « lui, et sonne pareillement lorsqu'on punit de mort les soldats, pour « marquer que cette exécution se fait par son ordre. C'est encore au son « de la trompette qu'on monte et qu'on descend les gardes ordinaires et les « grandes gardes hors du camp, qu'on va à l'ouvrage, que se font les revues; « et les soldats se règlent sur ce que l'on sonne. Ces différents usages sont « observés dans les exercices et dans les manœuvres, afin qu'en temps de « guerre les soldats, accoutumés aux signaux de ces instruments, puissent « les reconnaître sans se méprendre, et obéissent aussi promptement aux « ordres du général, soit qu'il faille charger ou s'arrêter, soit qu'il faille « poursuivre l'ennemi ou faire retraite (2). »

Une chose qui maintenant semble parfaitement acquise, c'est qu'il y avait plusieurs sortes de trompettes, rendant différentes sonneries et affectées chacune à tel ou tel signal, faisant, en un mot, l'office de ces instruments que nous appelons aujourd'hui cornets et clairons d'ordonnance.

Voici une anecdote qui prouve combien les Romains étaient habiles à juger de la nature même des sons employés dans les signaux. Livius rapporte qu'Annibal, ayant surpris la ville de Tarente, voulut faire prisonnière de guerre la garnison romaine avant qu'elle pût se retrancher dans la citadelle. Suivant sa tactique ordinaire, ce chef eut recours à la ruse, et fit donner par les trompettes le signal qui ordonnait aux Romains de

de corne. Cette dernière citation semblerait indiquer que le mot *classicum* se disait non-seulement des sonneries de trompettes, mais encore d'une espèce particulière de trompettes. C'est effectivement dans ce sens qu'une foule d'auteurs emploient cette expression. Végèce, entre autres, confond souvent le *classicum* avec la *buccina*, et Suétone avec la *tuba*, dont la forme était pourtant bien différente, s'il est vrai que le *classicum* fût un instrument fait de corne et recourbé.

(1) Il paraît même que pendant un temps le droit de le faire sonner n'appartenait qu'au général; car, lors de la sédition de Suétone, un des principaux reproches de Scipion fut que deux soldats eussent osé usurper cette prérogative de l'autorité suprême; et lorsque Pompée reçut Scipion le jeune dans son camp, il voulut partager avec lui les honneurs du commandement, c'est-à-dire ceux du *classicum* et du prétoire. (Liv. XXVIII, c. 27. — Cæs. *Bell. civil.*, lib. III, c. 82.)

(2) Végèce, liv. II, ch. 22.

se rendre sur la place d'alarme, laquelle, en pareil cas, était le cirque. Mais les soldats de la garnison romaine, reconnaissant, à la qualité des sons et aux articulations du signal, que celui-ci n'était point donné par des Romains, n'eurent garde de tomber dans le piége, et loin de se rendre au lieu du rassemblement, ils se jetèrent en toute hâte dans la citadelle, faisant échouer ainsi les projets d'Annibal.

Les anciens auteurs, notamment les poëtes, célèbrent en mille endroits la puissance des effets de la trompette, et, attendu le caractère mâle et excitant de cet instrument belliqueux, nous avons moins de peine à les croire sur ce point que lorsqu'ils nous racontent les merveilleux résultats attribués à la lyre et à la flûte. On a dit, d'après Athénée, qu'au siége d'une place le fameux trompette Hérodore, trouvant que les soldats de Démétrius étaient trop lents à remuer une machine de guerre et à l'approcher des murailles, prit deux trompettes, dont il se mit à sonner avec tant d'ardeur, que les soldats, animés par ce bruit extraordinaire, poussèrent tout d'un coup la machine où Démétrius voulait qu'elle fût placée (1).

On appelait ordinairement ÆNEATORES (2) les musiciens qui sonnaient des trompettes, et, en général, tous ceux qui étaient affectés en cette qualité au service des armées, quelle que fût d'ailleurs la nature de l'instrument dont ils faisaient usage. Cela n'empêchait point, toutefois, de donner aux joueurs de tuba, de lituus, de buccina et de cornu, un nom particulier, en rapport avec l'espèce de trompette que chacun d'eux avait spécialement adoptée (3). Il y avait donc les *tubicines* (jouant de la tuba), les *liticines* (jouant du lituus), les *buccinatores* (jouant de la buccina), et les *cornicines* (jouant du cornu), qui formaient autant de classes distinctes, et qui, en raison des services importants qu'ils rendaient, jouissaient de grands priviléges parmi leurs concitoyens et occupaient un rang élevé dans la milice (4). Leur fête se célébrait à Rome tous les ans, le 23 mai, jour appelé *tubilustrium*. C'était ce jour-là qu'avait lieu la consécration de leurs instru-

(1) Athen., l. x.

(2) ÆNEATORES, *qui sonnent de l'airain,* parce que leurs instruments étaient ordinairement faits d'airain.

(3) « Tubicines, cornicines, buccinatores qui vel tuba, vel ære recurvo (cornu), vel buccina committere prælium solent. » — Veget., lib. II, cap. 7.

(4) Végèce les met au rang des officiers ou principaux soldats de la légion.

ments (1). Pendant les repas des chefs, ces musiciens intervenaient souvent pour égayer les convives par le son belliqueux des trompettes guerrières (2). Cet usage d'employer la musique dans les festins militaires s'est conservé jusqu'à nos jours.

Les instruments de percussion ne sont pas d'origine moins ancienne que les instruments à vent. Il en est, comme on sait, de plusieurs genres. Nous parlerons en premier lieu des TIMBALES et des TAMBOURS, que les auteurs, dans les textes originaux, aussi bien que les traducteurs dans les différentes versions, confondent souvent, parce qu'ils désignent indifféremment chaque espèce par le mot *tympanum*, dénomination générique qui comprend tout instrument, de telle forme et de telle matière que ce soit, dont on obtient le son en frappant sur une peau tendue, et à laquelle supplée, en français, le mot *timbales*, pris dans sa plus large acception. Ces instruments ne paraissent pas avoir joué aussi fréquemment un rôle dans la musique militaire de l'antiquité que ceux dont il a été question jusqu'ici. Il y a même des écrivains qui en contestent totalement l'usage aux anciens pour la guerre. Clément d'Alexandrie ne partage pas, il est vrai, cette opinion, puisqu'il assure que les Égyptiens se servaient en pareil cas de tambours (3). (Voy. pl. III. C., fig. 4.)

Les recherches des savants modernes sont venues corroborer ce témoignage, et Wilkinson dit positivement que dans les corps d'armée en marche les tambours étaient placés à la queue ou bien derrière les étendards; quand les troupes défilaient, ou se rangeaient en bataille, ils étaient à l'avant-garde ou mêlés aux autres musiciens. De même que les trompettes, ces instruments servaient à animer la marche des soldats (4). Pour en jouer, l'exécutant plaçait le tambour devant lui dans une position ho-

(1) Une autre fête du même genre avait lieu à Rome le 19 mars pour les joueurs d'instruments employés dans les cérémonies religieuses, et c'était le 23 qu'était célébrée celle des joueurs de flûte (*tibicines*) attachés au service du culte. On avait avancé que les Israélites célébraient aussi une fête analogue dite communément *fête des trompettes ;* mais elle ne justifiait nullement ce titre, les trompettes n'y intervenant que pour l'annoncer.

(2) Bulengerus, *de Theatro*, lib. III, cap. 31.

(3) Clément d'Alex., *Ped.*, chap. IV, p. 164.

(4) Wilkinson, *Manners and customs of the ancient Egyptians*, t. III, p. 268.

rizontale; autrement il le portait sur les épaules dans une position verticale (1).

Si l'usage du tambour à la guerre peut être mis en doute chez quelques peuples de l'antiquité, ce doit être avec le plus de probabilité chez les Grecs. On a prétendu que Bacchus avait donné le premier l'exemple de marcher au combat au son des *timbales* et des cymbales; cette opinion s'appuie principalement sur un passage de Polyen, où l'expédition de Bacchus dans les Indes est racontée en ces termes: « Bacchus, pour « être reçu dans les villes où il voulait entrer, avait soin de ne point faire « marcher son armée à découvert. Ses troupes étaient vêtues de tuniques « blanches et de peaux de cerfs; les javelots étaient entourés de pampres « et de lierre masquant la pointe dont ces thyrses étaient armés. Les cym- « bales et les timbales (*tympana*) tenaient lieu de trompettes, et les enne- « mis, que Bacchus engageait à s'enivrer, dominés par le vin, ne songeaient « plus qu'à la danse et au plaisir (2). » C'est à l'aide de ce subterfuge que Bacchus, suivant Polyen, parvint à assujettir les Indiens et les autres peuples de l'Asie. Les orgies et bacchanales instituées en l'honneur de ce dieu n'étaient qu'une commémoration de cet événement. Or, puisqu'il s'agit uniquement ici d'un stratagème, le rôle assigné au tambour (*tympanum*) dans cette occasion est moins celui d'un instrument guerrier que celui d'un instrument de joie et de plaisir; car voulant assurer l'effet d'un déguisement qui n'avait d'autre but que d'ôter tout soupçon à l'ennemi, on devait bien se garder d'employer le moindre objet qui pût rappeler l'idée des combats et causer de l'épouvante, résultat que les anciens avaient principalement en vue d'obtenir lorsqu'ils employaient les timbales ou tambours proprement dits. D'ailleurs les exploits de Bacchus passent généralement pour une fiction, et Strabon (3), d'accord avec Eratosthène,

(1) Rosselini, *Monumenti dell' Egitto*, pl. mc. n. 126.

(2) Polyæn., *Strategemat.*, lib. 1, c. 1, § 1. Edit. Lugd. Batav. anni 1691. — Bacchus cum adversus Indos expeditionem faceret, ut eum civitates reciperent, perspicuis ac manifestis armis exercitum non armavit, sed vestimentis exilibus, et pellibus cervinis; hastas autem hedera cinxit, summam cuspidem occupabat thyrsus. Cymbalis et tympanis pro tuba signum dabat. Et hostes vino inebrians ad saltationem impulit. Et quæcumque alia sunt orgia Bacchi, omnia fuerunt ipsius strategemata, quibus Indos, aliamque terram in suam potestatem redegit.

(3) Strab., *Geogr.*, l. xv.

en conteste l'authenticité, rejetant à cet égard l'autorité de Mégasthène, qu'il accuse d'avoir faussé l'histoire pour flatter Alexandre (1). Indépendamment de cela, tout fait présumer que l'instrument mentionné dans le passage ci-dessus, sous le nom de tambour ou tympanum, était un de ceux dont nous pouvons nous former une idée par nos tambours de basque, instruments qui affectaient alors, il est vrai, des formes très-diverses, et pouvaient être frappés, soit avec la main, soit à l'aide d'une baguette (2).

Denis d'Halicarnasse parle de tambours (*tympana*) qui, sous le règne de Servius Tullius, auraient été joints à des trompettes et à d'autres instruments militaires (3). Mais c'est là une assertion qu'il est permis de révoquer en doute, car, en cette circonstance, aucun historien ne fait mention de tambours, et dans l'ouvrage même où Denis d'Halicarnasse avance ce fait, il ne lui arrive plus de citer une seule fois encore cet instrument. D'après Isidore, ce ne fut guère qu'à l'époque de la décadence de l'empire que les Romains commencèrent à se servir de tambours; on les appelait alors *symphonia* (4).

Mais de tout temps les peuples que les Grecs et les Romains appelaient barbares paraissent avoir connu l'usage de ces instruments à la guerre.

Quinte-Curce, en faisant le récit de la bataille de Porus contre Alexandre, dit que ce prince, voyant ses chariots dispersés, forma une ligne de ses éléphants, derrière laquelle il plaça les archers et les fantassins qui frappaient des timbales dont les Indiens avaient coutume de se servir au lieu de trompettes (5). Suidas confirme cette assertion en disant que les Indiens ne se servaient pas de la trompette, mais qu'ils avaient pour instruments guerriers des fouets et des timbales qui rendaient un bruit sourd et ef-

(1) V. Vossius, *De origine ac progr. Idol.*, l. 1, c. 25.

(2) Voy. les planches représentant les instruments employés dans la musique militaire et dans la musique triomphale des anciens.

(3) Dionys., lib. IV. « Duos centuriones tubicinum et tympanistarum et qui aliis quibusdam organis ad bellum vocabant. »

(4) ..... *Symphonia* vulgo appellatur lignum cavum, ex utraque parte pelle extensa, quam virgulis hinc et inde musici feriunt.

(Isidor, *observante Lipsio in fine* dialogi X, de militia romana.)

(5) Quint.-Curt., *De rebus gestis Alexandri M.*, lib. VIII, cap. 14.

« Post eos posuerat pedites, ac sagittarios tympana pulsare solitos. Id pro cantu tubarum « Indis erat; nec strepitu eorum movebantur, olim ad notum sonum auribus mitigatis. »

frayant (1), ce qui provenait de ce qu'elles étaient intérieurement garnies de clochettes ou de ferrailles, ainsi que nous l'apprend le même auteur. (Voyez pl. III. C., fig. 2-3.) Pendant le combat on frappait sur la partie supérieure de la timbale, c'est-à-dire sur la peau ; mais pour déterminer un rassemblement ou donner quelque signal, on ne frappait que sur le corps de la timbale, c'est-à-dire sur le bois ou l'airain (2).

Il est à présumer que l'usage des timbales se répandit des Indiens chez les Parthes et les Perses, qui étaient leurs voisins. En effet, Plutarque, et avec lui Justin (3) et Appien (4), rapportent que les Parthes ne s'excitaient pas au combat par le son des cors et des trompettes, mais qu'ils avaient des instruments faits de bois creusé, couverts de peau et garnis de clochettes d'airain dont le bruit sourd et terrible ressemblait aux hurlements des bêtes féroces mêlés au fracas du tonnerre.

Les Parthes tenaient à ce que ces instruments rendissent un son formidable afin de jeter la terreur parmi les ennemis. C'est ce qui arriva dans une rencontre que ce peuple eut avec les Romains. Ces derniers, effrayés par le roulement des timbales, jetèrent les armes qu'ils portaient (5). Il paraît que ces instruments étaient souvent fort nombreux, ainsi que le donne à entendre Plutarque, quand il ajoute à un autre endroit : « Pendant ce « temps, arrivèrent les ennemis, rendus plus terribles par leurs cris et leurs « chants de victoire; ils se mirent tous à frapper simultanément sur une « multitude de timbales, à la grande surprise des Romains, qui s'atten- « daient à un tout autre genre d'attaque (6). »

(1) Suidas, tom. III. — « Indi non utuntur tubis, sed tubæ loco sunt ipsis flagella, quæ cum sonitu per aerem vibrant : itemque tympana terribilem quemdam bombum emittentia. »

(2) *Ibid.*, tom. III. — « Habebant autem et tympana bombum quemdam terribilem emittentia, quæ sic confecta erant. In abietis stipitem excavatum nolas ex orichalco factas inserebant, et ore vasis taurino corio circumtecto, tympanum sublime ferebant in pugnis. Quum autem magnum tumultum excitare, vel aliquid significare volebant, vas ligneum in os conversum quatiebant. Tum quæ in eo erant tintinnabula, et multa, et magna, et in loco undique clauso sonantia obscurum quemdam bombum intrinsecus reddebant. »

(3) Justin, *Hist.*, l. XLI, ch. 2.

(4) Appian., *de Bello parthico.*

(5) Plutarch., *Vitarum comparatarum*, 2, in Crasso.

(6) Ibid., *loco citato.*

Au rapport de Ménandre, les Abares ou Huns marchaient au combat en poussant des cris terribles qu'ils soutenaient par le bruit des timbales (1). Héliodore, ainsi qu'on l'a vu précédemment, nous apprend que les Éthiopiens donnaient le signal de l'attaque avec des enclumes et des timbales (2). Suivant Strabon, les Cimbres tendaient des peaux sur la couverture de leurs chariots, ce qui formait des espèces de tambours ou de timbales, sur lesquels ils frappaient en allant au combat (3). C'était d'ailleurs un usage commun à beaucoup de peuples de l'antique Germanie. Dans les armées, il y avait alors des prêtresses dont l'emploi était de prédire l'avenir et d'enflammer le courage des guerriers. Ces femmes, pendant les combats, frappaient continuellement et à coups redoublés les peaux qu'on tendait sur le devant des chariots, et ce bruit sourd et régulier, selon les circonstances plus ou moins critiques, animait merveilleusement les combattants, et souvent même leur faisait remporter la victoire. Enfin, pour ne rien omettre de ce qui concerne l'un des peuples dont l'histoire primitive n'est pas la moins riche en faits intéressants, il faut ajouter à ce qui a été dit plus haut des Chinois, qu'environ 2598 ans avant l'ère vulgaire leur empereur Chao-hao prescrivit l'usage du tambour pour battre les veilles (4).

Non-seulement on a confondu entre elles les différentes espèces de tambours, mais encore on a faussement appliqué le nom de *tympanum* a des instruments d'un genre tout différent, comme par exemple aux cymbales, aux sistres et aux crotales.

Les CYMBALES (*cymbala*) (Pl. II B et III C) n'ont pas été fort souvent employées par les anciens dans leur musique guerrière, et lorsqu'elles en faisaient partie, elles étaient presque toujours jointes à d'autres instruments, tels que les timbales ou les tambours. On sait maintenant à quoi s'en tenir sur le récit de Polyen touchant les exploits de Bacchus : aussi, quoiqu'il y soit fait mention des cymbales, ne croyons-nous pas devoir y revenir. Arrien dit que les peuples de l'Inde faisaient usage des cymbales à la guerre.

(1) Mén., *in historia de Abaris.*

(2) Heliod., *Hist.,* l. IX.

(3) Strabo., lib. IV, cap. 7.

(4) Amyot, traduction des *Dix préceptes adressés aux gens de guerre*, dans les Mémoires concernant les Chinois, tome VII.

Appien, à l'égard des Parthes, et Plutarque, à l'égard des autres peuples de l'Orient, rendent le même témoignage. Saint Clément d'Alexandrie dit bien que les Égyptiens allaient à la guerre au bruit des tambours, mais il ne parle pas des cymbales : seulement, il dit que les Arabes se servaient de la cymbale comme d'un instrument de guerre (1). Chez les Hébreux, de même que chez les Grecs et les Romains, les cymbales se faisaient principalement entendre dans les fêtes triomphales ou religieuses. Elles y étaient presque toujours associées au tympanum (2).

Le SISTRE (Pl. III C, fig. 12), instrument d'airain dont les prêtres d'Isis se servaient dans les cérémonies de leur culte, était aussi chez les Égyptiens, suivant quelques poëtes, un instrument usité pour la guerre. Virgile dit que Cléopâtre, pendant la bataille d'Actium, animait ses troupes au combat par les sons du sistre, ancien instrument de son pays (3). Properce en parle aussi dans le même sens (4).

Nous passerons maintenant aux CLOCHES ou SONNETTES (*tintinnabula*) (Pl. III C, fig. 9 et 10). Les cloches, ou plutôt les sonnettes, car tel est le nom qui s'applique le mieux au genre d'instrument dont on va constater l'emploi chez les anciens, servaient, dans les villes, dans les camps et dans les forteresses, à donner différents avertissements. Ceux qui étaient chargés de faire les rondes de nuit et d'inspecter les postes portaient des sonnettes pour éprouver la vigilance des sentinelles ; en arrivant auprès de ces dernières, ils agitaient leur sonnette, et la sentinelle devait répondre de la voix à cet appel (5). On voit dans la surprise de Potidée, par Brosidas, que ce général saisit l'instant où la ronde que le bruit de la sonnette lui avait fait reconnaître, venait de s'éloigner, pour placer ses échelles (6). Il est aussi

(1) Clém. Alex., *Pæd.*, tom. I, lib. II, cap. 4.

(2) « Porrò David et universus Israël ludebant coram Deo omni virtute in canticis, et in citharis, et psalteriis, et *tympanis*, et *cymbalis*. » (Paralip., cap. 13.)

(3) « Regina in mediis patrio vocat agmina sistro. » (Virg., *Æneid.*, lib. VIII, v. 696.)

(4) « Romanamque tubam crepitanti pellere sistro. » (Prop., *Eleg.*, lib. III, 9.)

(5) Suidas, *in Lexico*, t. I. — Harpocr., *in Lexico decem oratorum*. — Plut., *in Arato*. — Photius, *in Lex.*

On prétend que les chefs de poste portaient les sonnettes dont ils se servaient, attachées par-devant à leur cuirasse, de manière à les faire sonner par le seul mouvement du corps.

(6) Thucyd., lib. IV.

question d'une sonnette dans l'escalade de Sicyone par Aratus, dont parle Plutarque (1). Quelques auteurs sont d'avis que les armées emportaient des cloches à la guerre, soit pour signaler au besoin quelque mouvement, soit pour donner l'alarme; mais plusieurs autres démentent ce fait. On n'a pas non plus d'opinion arrêtée sur l'emploi de certaines cloches également destinées à donner l'alarme en cas d'une surprise de l'ennemi, et qui auraient été soigneusement gardées dans les forteresses. On pense généralement que cet usage est postérieur au temps auquel on avait d'abord voulu le rapporter (2). Quant aux petites sonnettes ou clochettes, il est à peu près reconnu que les anciens Troyens, les Thraces et les Étoliens en mettaient à leurs boucliers, afin de pouvoir par cela même produire un bruit plus éclatant et plus effrayant pour l'ennemi lorsqu'ils viendraient à les choquer pendant la bataille (3). C'est évidemment un bouclier ainsi garni de clochettes que Sophocle attribue aux Troyens (4), Euripide à Rhésus le Thrace, dans l'expédition de ce dernier contre les Grecs (5), et Æschyle à Tydée l'Étolien, dans la guerre de Thèbes (6). Les anciens attachaient aussi des clochettes à la bride des chevaux de combat (7). On disait parmi les Grecs qu'un cheval n'avait pas entendu la sonnette (clochette), pour dire qu'il n'était point aguerri et qu'on avait négligé de l'éprouver au moyen de la sonnette dont on se servait pour accoutumer les chevaux ombrageux à entendre sans se troubler tous les bruits de guerre (8). Au nombre de ces derniers, nous devons encore ranger ceux qu'on obtenait au moyen des fouets et des enclumes, instruments qui, à proprement parler, ne font pas partie des instruments de musique. Nous avons déjà dit que différents peuples y avaient recours (9). Suivant Vossius, on se servait des fouets, comme des autres instruments bruyants, aux fêtes de Bac-

(1) Plutarch., *in Arato.*

(2) Voyez, dans la seconde partie de ce premier livre, ce que nous disons du *chariot à la cloche* ou *carroccio* des républiques italiennes.

(3) Thomas Sanslejus, *in Commentario ad tragœdias Æschyli :* « Tintinnabula fortasse clypeis appensa fuerunt, ad sonum et terrorem. »

(4) Soph., *in suis tragœdiis.*

(5) Eurip., *in tragœdia cui titulus Rhesus.*

(6) Æsch., *in tragœdia cui titulus Septem contra Thebas.*

(7) Voy. Scholiast. Aristoph.

(8) Vence, *Dissertation sur la musique des anciens.*

(9) Voy. plus haut, page 24.

chus et à celles de Cybèle, et l'on parvenait même à en tirer une sorte d'harmonie. Quelquefois aussi, ils étaient employés pour donner le signal d'un commandement, ainsi que nous l'apprend un passage de Virgile (1). Il est encore fait mention dans quelques auteurs de certains bassins ou vaisseaux de cuivre dont la résonnance formidable ne pouvait manquer d'inspirer l'épouvante sur un champ de bataille. Rien n'est assez précis dans la description qui nous en a été laissée, pour nous faire croire que ces instruments appartinssent à la famille des timbales. Cependant l'on raconte, d'après la fable, que Salmonée, voulant imiter le tonnerre de Jupiter, traînait après son chariot des timbales ou des *chaudrons* couverts d'une peau tendue par dessus l'ouverture; ce qui semble effectivement indiquer l'instrument que nous désignons sous le nom de timbales (2). Tite-Live, parlant des cris de combat des Carthaginois, y joint l'accompagnement de ce genre de sonorité. « Le combat commença, dit-il, non-seulement par le « cri ordinaire, mais il y eut encore un bruit et un tumulte d'hommes, « de chevaux et d'armes; la foule des Campaniens qui n'était point armée « jetait de grands cris en frappant sur des vaisseaux de cuivre, comme l'on « fait dans les éclipses de lune pendant le silence de la nuit, de sorte que « les esprits des combattants en furent troublés (3). »

L'utilité que la musique retirait des instruments qui lui servaient en quelque sorte d'interprètes pour exercer son action bienfaisante sur le cœur et sur l'esprit de l'homme, rehaussant la valeur morale de ces instruments, fit qu'on chercha presque toujours à leur assigner une origine divine et fabuleuse. Les anciens mirent donc à contribution leurs dieux et leurs demi-dieux,

(1) Virg., *Æneid.*, lib. v, v. 577 :

« Postquam omnem læti consessum oculosque suorum
« Lustravere in equis, signum clamore paratis
« Epytides longè dedit, insonuitque flagello.»

« Tout à coup un cri part, un fouet bruyant résonne!
« Les guerriers, attentifs au signal qu'on leur donne,
« Partent en nombre égal et se rangent par trois. » (Trad. de Delille.)

(2) Apollod., *Bibliothec.*, liv. 1. — Vence, *Dissertation sur la musique des anciens.*

(3) « Prœlium non solito modo clamore ac tumultu est cœptum, sed ad alium virorum, equorum, armorum sonum disposita in muris campanorum imbellis multitudo tantum cum æris crepitu, qualis in defectu lunæ silenti nocte cieri solet, edidit clamorem, ut averteret etiam pugnantium animos. » (Liv. *histor.*, l. xxv.)

qui, pour la plupart, eurent à fournir chacun au moins un instrument. C'est ainsi qu'Apollon, entre autres, passe, chez les Grecs, pour avoir inventé la cithare; Mercure, la lyre; Minerve, la flûte; Pan, la syrinx, et quelques autres disent encore la trompette guerrière. Si nous voulons nous transporter dans l'atelier de Vulcain, nous verrons le fils de Jupiter occupé à confectionner les cymbales d'airain dont Minerve fit présent à Hercule. Comme l'on est naturellement enclin à imiter ceux que l'on aime ou que l'on révère, les personnages marquants de l'antiquité se sont souvent fait une gloire d'ajouter leurs propres découvertes à celle des divinités : aussi nous présente-t-on Tyrtée, le fameux général, comme l'inventeur d'une espèce particulière de trompette, et Anacréon, le célèbre poëte, comme l'inventeur de l'instrument appelé *barbiton*, sorte de lyre. Enfin, pour borner là nos citations, c'est un nommé Celmis, prêtre de Jupiter, qui, selon Platon, nous fit connaître le premier le tympanum, la cymbale et le sistre. On conçoit que de tels exemples devaient encourager les facteurs d'instruments, qui rivalisaient de zèle avec les artistes exécutants, et qui parvenaient presque aussi rapidement qu'eux à la fortune et à la considération. Théodorus, le père de l'orateur Isocrate, était facteur de flûtes, et cette profession, au rapport de Plutarque, lui avait procuré une fortune assez considérable pour le mettre en mesure de donner à ses enfants une très-bonne éducation, et de salarier, en outre, dans les cérémonies religieuses, un chœur de chanteurs au nom de sa tribu.

Pour ne rien omettre de ce qui se rapporte au sujet que nous traitons, après avoir dit combien les anciens attribuaient d'influence à la musique militaire sur l'homme, nous dirons aussi qu'ils ont également remarqué l'effet que le bruit des instruments guerriers peut produire sur les animaux. Virgile s'exprime ainsi en parlant du cheval :

« S'il entend au loin les sons des instruments de guerre, il s'agite et ne « peut tenir en place; il dresse les oreilles, il ressent un frémissement dans « ses membres; sa respiration s'accélère; il souffle le feu par les naseaux (1). »

Dans l'Écriture sainte, au livre de Job, on lit encore :

« Est-ce toi qui donneras la force au coursier magnanime et qui orneras

(1) .... « Si qua sonum procul arma dedere,
« Stare loco nescit, micat auribus et tremit artus,
« Collectumque premens volvit sub naribus ignem. » (Virg., *Georg.*, lib. III.)

« son cou d'une ondoyante crinière? Est-ce toi qui le feras bondir comme « les sauterelles? Son fier hennissement répand la terreur.

« De son pied il creuse la terre, il s'exalte dans sa force, et, plein d'une « joie audacieuse, il va à la rencontre de l'ennemi.

« Il ne connaît point la frayeur; il ne recule pas devant l'épée.

« Sur lui résonnera le carquois, resplendiront la lance et le bouclier.

« Couvert d'écume et frémissant d'ardeur, il dévorera l'espace; les *sons « éclatants de la trompette* ne l'intimideront pas.

« Aussitôt qu'il entend le bruit du cor, il hennit, il sent de loin la guerre, les exhortations des chefs, les cris tumultueux des légions (1). »

C'est surtout à la guerre que l'admirable instinct de ce noble animal semble se développer au point d'égaler l'intelligence même de l'homme. On dirait qu'il aime et comprend comme lui la gloire; dans l'ardeur du combat, monture et cavalier ne semblent faire qu'un (2), tant ils paraissent animés au même degré l'un et l'autre de sentiments belliqueux (3).

(1) 1° — 19. Numquid præbebis fortitudinem?
Aut circumdabis collo ejus hinnitum?
2° — 20. Numquid suscitabis eum quasi locustas?
Gloria narium ejus terror.
3° — 21. Terram ungula fodit, exultat audacter:
In occursum pergit armatis.
4° — 22. Contemnit pavorem, nec cedit gladio.
5° — 23. Super ipsum tonabit pharetra;
Vibrabit hasta et clypeus.
6° — 24. Fervens et fremens sorbet terram
Nec reputat tubæ sonare clangorem.
7° — 25. Ubi audierit buccinam, dicit:
Vah! procul odoratur bellum,
Exhortationem ducum et ulutatum exercitus. (Job, cap. 39.)

(2) .... « Flammantur in hostem,
« Cornipedes, niveoque rigat solo putria nimbo,
« Corpore ceu mixti dominis, irasque sedentum.
« Induerint......... » (Stac., lib. VIII.)

(3) Cependant on n'ignore pas que tous les chevaux ne sont pas également courageux. Il en est même auxquels le moindre objet porte ombrage. C'est pour cela que les anciens avaient coutume de les éprouver, afin de reconnaître s'ils étaient enclins à se laisser intimider. On aguerrissait les plus ombrageux par des épreuves journalières qui consistaient à

On a vu des exemples touchants de l'attachement des soldats pour leurs chevaux. Mais il suffit de lire Homère pour se convaincre que les anciens poussaient ce sentiment jusqu'à la vénération la plus grande, et qu'ils rendaient à ces animaux une sorte de culte. Les guerriers les plus illustres même n'étaient pas éloignés de préférer le don d'un coursier à celui de la plus belle esclave (1). Du reste, cet attachement a souvent été réciproque. Solin dit que les chevaux ne sont pas dépourvus de jugement, et qu'ils savent bien reconnaître leurs maîtres et les ennemis de leurs partis (2).

leur faire entendre le bruit des instruments, le cliquetis des armes, et à leur faire considérer des couleurs vives, éclatantes, jusqu'à ce qu'enfin ils ne ressentissent plus aucune frayeur. A défaut de cette précaution, on courait risque de les voir s'épouvanter au moindre bruit sur le champ de bataille, et démonter leur cavalier. Il appartenait donc à la science équestre, comme le dit formellement Philostrate, d'accoutumer les chevaux à ne pas se troubler quand les boucliers s'entre-choquaient, quand les lances brillaient, et que les clameurs des guerriers et les sons éclatants de la trompette annonçaient le moment d'engager l'action. On a vu plus haut, lorsqu'il a été question des grelots et des sonnettes, que les Grecs avaient coutume de dire d'un cheval qui n'avait pas subi les épreuves ordinaires, *qu'il n'avait pas entendu la sonnette*, parce que cet instrument était un de ceux qu'on employait pour les aguerrir.

(1) La plupart de nos soldats ont pu remarquer les soins tout particuliers que les guerriers arabes donnent à leurs coursiers. Une biographie espagnole d'Abd-el-Kader nous apprend que ce chef fameux, dont le nom est aujourd'hui si populaire en France, aime passionnément les chevaux. Souvent, assis sur des coussins, il se plaît à les admirer pendant que ses serviteurs les pansent. Il a sept chevaux que lui seul peut monter; mais l'un d'eux est particulièrement son favori. Ce bel animal comprend la musique au point de marquer parfaitement la mesure. Abd-el-Kader ne le monte que dans les grandes occasions; mais il l'a toujours auprès de lui richement caparaçonné. Ce cheval lui a été donné par l'empereur du Maroc, de même qu'une petite montre qu'il porte toujours sur lui.

(2) Solin. Poly. *Hist.*, c. 57.—Il est un cheval dont le souvenir est historique, et qui avait cette qualité singulière. Ce belliqueux coursier s'appelait *Rapp*, et appartenait au duc de Weimar. Il tressaillait au son des fifres et des tambours, et dans la mêlée mordait jusqu'au sang et accablait de coups de pied les gens qui venaient attaquer son maître. Rapp n'était ni beau ni bien fait; mais il avait une force et une taille extraordinaire. Il était, du reste, si fort apprécié pour son naturel aimant et courageux, que le duc de Weimar, voulant donner au maréchal de Guébriant une dernière preuve d'estime et de considération, le lui laissa, par disposition testamentaire, avec son épée, ses pistolets et sa cuirasse, déclarant que personne n'était plus digne que lui de s'en servir. Le maréchal de Guébriant légua à son tour ce cheval de bataille au roi, le priant en grâce d'en avoir le plus grand soin.

Il s'en est même trouvé quelques-uns qui n'auraient pas souffert que d'autres les montassent, ou bien qui se sont laissés mourir de faim après les avoir perdus, ou même qui ont vengé leur mort en faisant de cruelles blessures et en foulant aux pieds ceux qui l'avaient volontairement causée.

Euripide nous apprend qu'on avait la coutume de mettre des clochettes aux chevaux, par la même raison sans doute qu'on en mettait aux boucliers, c'est-à-dire, afin que le bruit qui en résultait effrayât les ennemis. Le même auteur, en parlant des clochettes attachées aux chevaux qui traînaient le char de Rhésus le Thrace, dit qu'elles rendaient un son terrible (1).

L'influence que le rhythme musical et le bruit des instruments exercent sur les chevaux a fourni l'un des moyens employés pour les dresser dans les exercices de manége, et même pour les habituer aux évolutions militaires (2).

Si les anecdotes qu'on raconte à ce sujet sont vraies, ce dont il est bien permis de douter, le parti qu'on aurait tiré de chevaux ainsi dressés serait assurément merveilleux.

Athénée, Politien et Cœlius Rhodiginus rapportent que les Sybarites, peuple adonné aux voluptés de tout genre, étaient parvenus à dresser
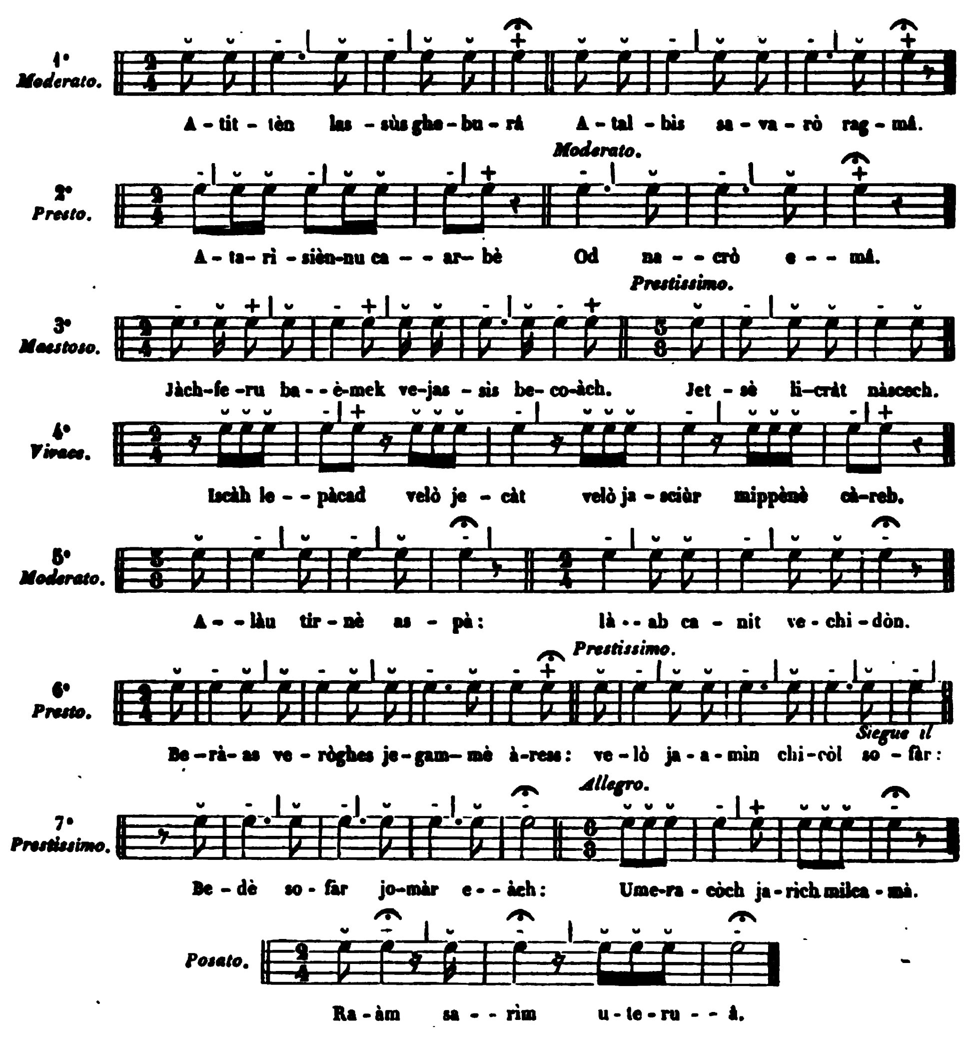
(1) .... Gorgo vero,
Velut in deæ Palladis clypeo,
Ferrea fronti equorum alligata,
Cum multis tintinnabulis *sonum terribilem* edebat.
(Euripid., *in tragœdia* cui titulus *Rhesus*.)

(2) Au reste, il n'est pas étonnant que les chevaux soient si sensibles à tout air mesuré, et qu'ils parviennent à exécuter des danses, puisque dans leurs allures mêmes ils semblent naturellement enclins à observer les lois du rhythme. C'est ce qu'avait sans doute observé l'auteur de la description contenue au livre de Job, et que nous avons citée plus haut; en effet, dans le texte original, cette poésie imitative reproduit, par l'accent et l'arrangement des paroles hébraïques, les différentes allures et les différents mouvements du cheval, qui se rapportent aux diverses circonstances par lesquelles il est ordinairement impressionné. Un savant italien a eu l'idée de traduire, d'après la notation musicale et avec les signes prosodiques correspondants à la prononciation italienne de l'hébreu, ces différentes allures du cheval, indiquées dans les versets imitatifs de Job. Nous ne donnerons pas ici la description de chacune de ces allures, parce que les limites et la nature de ce livre ne le comportent pas; d'ailleurs tout cavalier habile saura les reconnaître et s'en rendre compte; que s'il désirait néanmoins à cet égard de plus amples éclaircissements, il pourrait recourir à la curieuse dissertation

leurs chevaux de telle sorte, qu'aux sons de la flûte ces animaux savaient se mouvoir en cadence et exécuter avec les pieds de devant plusieurs gestes de chironomie. Or, il advint qu'un de ces joueurs de flûte, habile

de M. Michelangelo Lanci, laquelle a pour titre : *Esposizione de' versetti del Giobbe intorno al cavallo.*

Rhythme des pas du cheval et de ses allures, tel qu'il est imité dans le texte hébreu des versets de Job, noté musicalement, d'après la prononciation italienne.



à dresser les chevaux au moyen de certains airs, ayant eu à se plaindre des Sybarites, se retira pour s'en venger chez les Crotoniates, avec lesquels ce peuple était en guerre, et qui venaient d'être défaits dans un grand combat de cavalerie. Leur ayant promis la victoire s'ils voulaient déférer à ses conseils, et les Crotoniates ayant consenti à le prendre pour leur chef, il commença par rassembler tous les joueurs d'instruments qui se trouvaient dans la ville. Il leur apprit un certain air de musique, et les voyant en état de le bien exécuter, il fit marcher les Crotoniates à la rencontre des Sybarites. Quand les deux armées furent en présence, il ordonna aux musiciens de jouer tous ensemble l'air qu'il leur avait enseigné. Aussitôt on vit les chevaux des ennemis, oubliant le combat pour la danse, répéter à qui mieux mieux leurs sarabandes hippiques, puis, sous la main des cavaliers qui cherchaient à les retenir, se cabrer, bondir et porter la confusion dans tous les rangs. Toute la cavalerie des Sybarites, se trouvant ainsi épouvantée et en désordre, les Crotoniates n'eurent aucune peine à la culbuter et à la défaire complétement (1). On prétend que cette victoire était encore célébrée longtemps après l'événement par des sacrifices qu'on faisait à Neptune, surnommé *Taraxippus*, c'est-à-dire celui qui épouvante les chevaux. Les Bisaltes, peuples de la Macédoine, remportèrent, dit-on, une victoire sur les Cardiens à l'aide du même stratagème. Charon de Lampsaque, entre autres, rapporte cette anecdote (2). Sans doute de pareils faits méritent fort peu de créance, et sont évidemment ou supposés, ou dénaturés, ou exagérés à plaisir par l'amour du merveilleux. Cependant on doit se rappeler que l'art des jeux équestres était beaucoup plus cultivé et plus avancé chez les anciens qu'il ne l'est généralement parmi nous, bien que les écuyers de nos cirques nous offrent quelquefois encore des exemples isolés d'une grande habileté en ce genre. Dans le moyen âge et jusqu'au dix-septième siècle, on excella à dresser les chevaux, qui, divisés par quadrilles (3), exécutaient

(1) Athen., *Deipnosoph.*, lib. XII, cap. 3.

(2) *De finibus ac limitibus*, lib. II.

(3) Le père Ménétrier nous explique en peu de mots l'origine de ce nom : « C'est des Ita-« liens, dit-il, que les troupes diverses qui composent les carrousels ont reçu le nom de « *quadrilles*. Ce mot est chez eux le diminutif de *squadra*, qui est une compagnie de soldats « rangée et dressée. Aussi *squadrare* est proprement dresser une chose à l'équerre et en

dans les tournois et les carrousels des danses au son des instruments (1).

Les éléphants, dont les anciens se servaient également à la guerre, ne sont pas moins sensibles que les chevaux à la musique. Au dire d'Arrien, quand les Indiens en avaient pris quelques-uns qui, une fois dans l'état de captivité, refusaient la nourriture qu'on leur présentait, soit par tristesse, soit par ennui, il fallait, pour les égayer, non-seulement leur faire entendre des chants, mais encore employer le bruit des cymbales, et principalement des timbales, au-dedans desquelles nous avons déjà dit qu'on plaçait une certaine quantité de clochettes. Et, en effet, ce concert plaisait tellement aux éléphants, comme le raconte Curtius, qu'ils ne s'effrayaient nullement à la guerre du bruit des timbales; ce qui est d'autant plus à remarquer, qu'il est dans la nature de cet animal, ainsi que l'observe judicieusement Freinshemius, de ne supporter qu'avec peine tout bruit inaccoutumé, et de s'en épouvanter même au point de fuir précipitamment en causant un grand désordre (2).

« forme carrée. Ils disent donc *squadriglia* et nous *quadrille* pour une troupe de cavaliers « rangés en ordre pour un carrousel ou pour un tournoi. Il n'y a pas cinquante ans que « l'on disait *squadrille* et *esquadrille*. »

(*Traité des tournois, joustes, carrousels et autres spectacles publics*. In-4°, Lyon, 1664. Voy. pag. 125.)

(1) Les Allemands surtout se distinguèrent dans cet art, que George Philippe Harsdörffer avait même pris le soin d'enseigner, tant au moyen d'un texte explicatif qu'à l'aide de figures, dans un ouvrage qui a pour titre *Gesprœch-Spiele* (part. 7), et qui traite entre autres objets de la manière de faire exécuter au son de la trompette des ballets de chevaux. Le père Ménétrier, dans son *Traité des tournois*, parle longuement de ces ballets, et fait observer, en s'appuyant du témoignage de Solin, combien les chevaux aiment l'harmonie. « Les trompettes, dit-il, sont les instruments les plus propres pour faire danser les che« vaux, parce qu'ils ont le loisir de reprendre haleine quand les trompettes la reprennent. « Il n'est point aussi d'instrument qui leur plaise plus, parce qu'il est martial et que le « cheval est généreux et aime ce bruit militaire. On ne laisse pas, ajoute-t-il, de les dresser « et de les accoutumer à l'harmonie des violons; mais il en faut un grand nombre, que l'air « soit de trompette, et que les basses marquent fortement les cadences. »

(2) Cependant il est des exemples qui prouvent que les éléphants n'étaient pas toujours bien aguerris au bruit des instruments de musique guerrière. Ainsi, à la bataille de Zama, Scipion, au moment de recevoir la charge des éléphants d'Annibal, ayant fait donner de toutes les trompettes et augmenter à dessein le tumulte par des cris retentissants, ce bruit étonna tellement ces quadrupèdes, qu'il y en eut plusieurs qui s'arrêtèrent tout court et d'autres qui

Ici se termine la série des documents de quelque importance, relatifs à la musique militaire et aux instruments guerriers en usage chez les anciens depuis les temps les plus reculés jusque vers la chute du Bas-Empire.

reculèrent sur la cavalerie numide et y portèrent le désordre. Le même accident se renouvela à la journée de Thapsus, où les éléphants de Juba, effrayés du bruit des trompettes, qui partit tout à coup de l'armée de César, tournèrent le dos et prirent la fuite. (*Voyez* l'intéressant ouvrage du chev. Armandi, intitulé : *Histoire militaire des éléphants depuis les temps les plus reculés jusqu'à l'introduction des armes à feu.* Paris, 1843.) L'on ne saurait néanmoins inférer des exemples rapportés par M. le chev. Armandi comme une preuve de l'aversion des éléphants pour tout bruit retentissant, et notamment pour une harmonie éclatante, que ces animaux soient totalement insensibles au charme de la musique, et il est probable que, dans ces différents cas, l'intensité du bruit ou l'émotion résultant de l'attaque imprévue des sonneries guerrières par une si grande multitude d'instruments, ont plus contribué à effrayer les éléphants que la nature même du bruit ; c'est-à-dire que ce n'est point la musique proprement dite, mais bien le trop grand éclat, ou l'éclat subit des sons, qui a causé leur épouvante.

II

L'obscurité profonde qui environne la plupart des faits historiques accomplis durant les premiers siècles de l'ère chrétienne, plane également sur la matière qui nous occupe, et les renseignements propres à fixer l'état de la musique militaire à cette époque sont aussi peu nombreux que peu précis.

Il est cependant un fait à constater, c'est que l'art musical, nonobstant la fatale influence du vandalisme et les troubles que suscita le laborieux enfantement d'une société nouvelle, conserva toujours, même parmi les barbares, la faveur dont il avait joui jusqu'alors chez les peuples les plus civilisés. Placé sous la sauvegarde d'une des plus belles institutions de ces temps, l'ordre des bardes (1), qui semble avoir été le refuge de la musique et de la poésie, il continua d'être en honneur auprès des guerriers et même des souverains.

Les bardes, qui tenaient un rang élevé à côté des druides, se rencontrent

(1) L'ordre des Bardes faisait partie de l'ordre des Druides, ou plutôt celui-ci se divisait en trois classes principales, les druides, les bardes et les eubages ou devins (*vates*). Les druides, en général, exerçaient la juridiction et le sacerdoce, la philosophie, la théologie et la médecine. Les bardes étaient particulièrement poëtes, musiciens et historiens. Quant aux eubages, ils s'occupaient principalement de la science augurale. — On lit dans Strabon :

« Apud universos tria fere hominum genera in singulari habentur honore : bardi, vates ac « druidæ. Bardi hymnos canunt, carminaque conficiunt. Vates sacra curant, naturamque « rerum explicant. Druidæ præter naturalium scientiam, etiam de moribus disputant. De horum justitia summa omnium est opinio. Itaque et privata iis et publica judicia com- « mittuntur ; ita uti etiam bella, jam aciebus congressuris, componant. His maxime judicia « quoque de cædibus committuntur. Cæterum, sacra nulla sine druidis faciunt. » (Strab. lib. 4.)

« Sunt etiam apud eos carminum poetæ, quos bardos vocant. Hi, ad instrumenta lyris non « dissimilia, aliorum laudes, aliorum vituperationes decantant. Philosophi etiam quidam « sunt et theologi eximio in honore habiti, quos druidas appellant. Sunt et vates, magnæ « apud eos existimationis. Hi ab auspiciis et victimarum extis, de futuris prædicunt : om- « nemque plebem dicto audientem habent. » (Diod., lib. v)

chez presque toutes les nations barbares. Ils composaient des hymnes à la gloire des divinités du culte druidique, qu'ils chantaient dans les fêtes et dans les cérémonies religieuses. Ils en composaient d'autres encore pour honorer dans les festins la mémoire des hommes illustres, et quelquefois aussi pour raconter ou censurer certains faits, certaines actions qui leur paraissaient mériter ou la louange ou le blâme.

Enfin, et c'était là une de leurs principales attributions, ils marchaient en temps de guerre à la tête des armées, soit pour exciter l'ardeur des troupes prêtes à combattre, soit pour tempérer la fougue brutale des soldats et les ramener à des sentiments d'humanité. Ainsi, bien que les bardes s'exerçassent parfois sur des sujets religieux ou satiriques, c'était principalement à la poésie guerrière que leurs chants étaient consacrés. Dans ce dernier cas, ces chants offraient même une assez grande diversité et pouvaient se partager en plusieurs classes. Outre les chants d'attaque, qui ne devaient pas être sans analogie avec ce que nous appelons aujourd'hui marche vocale, puisqu'ils étaient destinés à pousser en avant sur l'ennemi les hordes belliqueuses, ils possédaient encore des chants de retraite et surtout des hymnes célébrant la victoire, *victricia carmina,* ainsi que les appelle Diodore (1). Nous allons voir quelques exemples de l'emploi de ces différents genres chez plusieurs nations.

Lorsque les Germains s'ébranlaient pour la charge, dit Tacite, ils entonnaient en chœur le bardit (*barditus* ou *barritus*) (2), et, de la manière plus ou moins vigoureuse dont cet hymne retentissait, ils présageaient le destin futur du combat.

(1) Diod. Sic., lib. v, cap. 212.

(2) « Ituri in prælia canunt. Sunt illis hæc quoque carmina quorum relatu, quem *barritum* vocant, accendunt animos futuræque pugnæ fortunam ipso cantu augurantur. »

(Tacit., *in libello de Moribus.*)

Quelques auteurs ont prétendu que le mot *barritus* ou *barditus* ne s'appliquait qu'à la mélodie isolément prise, et, de même, le mot *bar* seulement aux paroles, c'est-à-dire au texte du poëme. Il est vrai que certains poëtes allemands du moyen âge et des temps antérieurs ont souvent employé cette dernière expression dans ce sens. En tout cas, pour en revenir aux anciens Germains, dont parle Tacite, leur façon de chanter était fort singulière. On nous apprend qu'ils s'attachaient à prendre un ton dur et à former un murmure confus en mettant leurs boucliers devant leur bouche, afin que la voix se grossît par la réflexion des sons. Ammien-Marcellin dit que ce murmure, d'abord faible et tranquille, augmentait pro-

Chez les Gaulois il y avait des bardes guerriers, ainsi que l'attestent Élien, Ammien-Marcellin (1), Festus (2), et Lucain dans cette belle apostrophe : « O vous qui envoyez à l'immortalité les noms et les âmes de ceux qui sont « morts vaillamment, bardes, vous avez fait entendre des chants nom- « breux (3). » Observons que l'emploi de ce dernier mot (*plurima*) permet de supposer que cette portion de la poésie martiale des barbes devait être considérable. Or, indépendamment de celle qui s'appliquait aux héros, il y en avait une aussi qui s'appliquait aux succès remportés, aux grandes victoires. Ces hymnes pompeux et solennels retentissaient après la bataille.

Cinquante ans avant la conquête de César, les chefs des tribus gauloises avaient coutume de réunir dans les festins une grande quantité de bardes, qui exaltaient leur valeur et dénombraient avec éloge leurs exploits belliqueux. Selon Posidonius, quand les chefs allaient à la guerre, ils menaient avec eux, et admettaient même à leur table, des bardes pour chanter leurs louanges au peuple et à tous ceux qui requerraient la faveur de les entendre redire en particulier (4). C'est ainsi que les monarques scandinaves avaient leurs scaldes attitrés. Saint Olaf en plaça quatre auprès de lui avant la bataille de Sticlarstadt, afin, leur dit-il, qu'ils pussent voir de près ce qu'ils auraient à chanter. L'histoire des Hongrois (5) nous apprend qu'au banquet royal d'Attila, le célèbre chef des Huns, l'Enckésius (celui qui présidait à la musique) était assis à la droite du trône, et que vers la

gressivement dans la chaleur du combat, et finissait comme un grand bruit semblable à celui des flots qui viennent se briser contre les rochers.

(1) Ammien-Marcellin, parlant des Gaules : « Per hæc loca hominibus paulatim exultis, « viguère studia laudabilium doctrinarum, inchoata per bardos et eubages et druidas. Et « bardi quidem, fortia virorum illustrium facta heroicis composita versibus cum dulcibus « lyræ modulis cantitàrunt. » (Amm. Marcel., lib. xv.)

(2) Bardus, gallice cantor appelatur qui virorum fortium laudes canit. (Pomp.Fest., l. II.)

(3) « Vos quoque, qui fortes animas, belloque peremtas,
« Laudibus in longum, vates demittitis ævum,
« Plurima securi fudistis carmina, *bardi.* » (Luc., lib. I, v. 447 et suiv.)

(4) Posidonius, *ap. Athenaeum*, lib. IV, cap. 13. *De Cœna Celtarum.*

(5) Voyez aussi Priscus, *in hist. Gothor*; — et encore : *Carmen epicum*, sect. VI, *de prima expeditione Attilæ, regis Hunnorum in Gallias*, avec les remarques et annotations de Jonath. Fischer. Leipzig, 1780, in-4°.

fin du repas deux Gépides célébrèrent les hauts faits des preux de la nation, ainsi que les victoires d'Attila. Émue par ces chants guerriers et patriotiques, une partie de l'assemblée versait des larmes, tandis que l'autre, dominée par la fureur, demandait à marcher au combat.

L'un de ces chants commençait ainsi :

« Rappelons la mémoire des temps reculés; chantons l'émigration de « la Scythie par les Hongrois, nos ancêtres; célébrons leur force et leur « courage dans la guerre. »

Le bardisme régna de temps immémorial dans la Grande-Bretagne. Le sixième siècle fut l'âge d'or des bardes gallois. Au dixième siècle, le roi Hoel le Bon forma des coutumes du pays un corps de législation. Dans cette législation, on voit les bardes tenir une assez large place. A cette époque, il y avait une sorte de hiérarchie parmi les bardes, qui faisaient toujours partie de la petite cour des chefs; car à la table de ces derniers, où ils étaient admis, figuraient le barde domestique et le barde de la chaise, sorte de barde lauréat ou de chef des bardes, comme il y eut plus tard le roi des ménestrels (1).

(1) D'après un document authentique, la hiérarchie des bardes, dans les cours seigneuriales du pays de Galles, environ vers le douzième siècle, était établie de la manière suivante :

Huit ordres de musiciens.

- Les quatre ordres gradés des bardes.
  - *Priv-vardd*, ordre primitif, barde inventeur ou chef des bardes.
  - *Pos-vardd*, barde diplomatique ou barde moderne.
  - *Arwydd-vardd*, barde généalogiste.
  - *Prydydd neu Bardd Caw; a hwnw o drí rhyw; sew Telynawr; Crythawr; Dateiniad*, c'est-à-dire le poëte ou barde investi; ordre qui admettait trois genres : le harpiste, le joueur de violon et le chanteur.

  Quant au barde appelé *Cadeirvardd* ou *Pencerdd*, c'est-à-dire barde de la chaise, ou barde en chef, il portait sur la poitrine un objet (*ariandlws*) d'or ou d'argent qui avait la forme d'une chaise, ou bien un bijou ayant celle d'une harpe, ce qui était tout à la fois une récompense de son mérite et la marque distinctive du grade de docteur en musique qui lui avait été conféré.
- Les quatre ordres non gradés ou ménestrels.
  - *The piper*, le flûtiste.
  - *The juggler*, le jongleur.
  - *The crowder that plays on the three stringed crwth*, le ménétrier qui joue sur le violon garni de trois cordes (c'est-à-dire, vraisemblablement, une sorte de rebec).
  - *And the tabourer*, le joueur de tambour, ou plutôt de tambourin.

  Chacun de ces ménestrels recevait un penny, et devait jouer debout.

Cambrobrytannicæ cymrææcæve linguæ institutiones, by Dr. John David Rhys, pages 146, 147 et 303.

Les bardes occupaient un poste élevé à la cour des princes, et les appointements du barde royal furent l'objet de lois spéciales; on y remarque entre autres les clauses suivantes: « Quand le barde royal ira piller avec « les soldats du roi, s'il chante devant eux, il aura le meilleur taureau du « butin, et au jour du combat il chantera la monarchie bretonne (1). »

Dans l'Armorique, il y eut aussi des bardes fameux. Dès le quatrième siècle, un grand nombre de bardes attachés aux familles cambriennes avaient quitté leur île à la suite de ces dernières, et étaient venus chercher avec elles sur le continent une nouvelle patrie. De ce nombre fut Taliesin, qui prit le nom de prince des bardes, des prophètes et des druides de l'Occident, puis encore Sulio et Hyvarnion. L'espoir de trouver un endroit où il pût exercer son art en pleine sécurité fut le principal motif qui paraît avoir déterminé Hyvarnion à émigrer en Armorique. « Comme il estoit, « dit Albert le Grand, parfaict musicien et compositeur de balets et chan- « sons, le roy, qui se délectoit à la musique, l'appointa en sa maison et « lui donna de grands gages. » Par suite de ces nombreuses émigrations, le génie des bardes de l'île de Bretagne s'unit à la muse d'Armorique. Les traces de cette fusion se retrouvent encore dans l'analogie de formes, de style, et parfois de langage, qui existe entre les chants bretons-armoricains et les chants gallois (2). Quand le christianisme se fut répandu dans les

(1) L'hymne bardique qu'il exécutait à cette occasion était un ancien chant en l'honneur de la monarchie bretonne, lequel s'appelait *Unbeniaeth Prydain*. La mélodie s'en est perdue. (Voyez le curieux et savant ouvrage d'Edward Jones, intitulé : *Musical and poetical relicks of the Welsh Bards, the fourth edition, with additions*. London, Richard Rees, 1825, 2 vol. gr. in-4°; ainsi que le recueil des lois du pays de Galles, *Leges Wallicæ*, translatées en latin par le docteur Wotton et Moses Williams. Folio. Londres, 1730.)

(2) Quelques-uns même restèrent communs aux deux peuples, aux Armoricains et aux Gallois. M. de Saint-Pern Couëlan, décrivant le combat de Saint-Cast, livré en 1758, raconte un événement singulier qui en est la meilleure preuve; laissons parler l'historien : « Une compagnie de Bas-Bretons des environs de Tréguier et de Saint-Pol de Léon, dit le « petit-fils d'un témoin oculaire, marchait pour combattre un détachement de montagnards « gallois de l'armée anglaise qui s'avançait, à quelque distance du lieu du combat, en chan- « tant un air, quand tout à coup les Bretons de l'armée française s'arrêtèrent stupéfaits : « cet air était un de ceux qui tous les jours retentissaient dans les bruyères de la Bretagne. « Électrisés par des accents qui parlaient à leur cœur, ils cédèrent à l'enthousiasme et en- « tonnèrent le refrain patriotique. Les Gallois à leur tour restèrent immobiles. Les officiers

Gaules, quelques bardes, abandonnant le druidisme, embrassèrent la foi nouvelle, mais beaucoup d'autres restèrent fidèles à leur croyance. Les enfants de l'Armorique, élevés par ceux-ci dans les principes de l'ancien dogme, marchaient au combat en invoquant le dieu Soleil, ou dansaient au retour en son honneur la chanson du glaive, *roi de la bataille*, couronné par l'arc-en-ciel, chanson farouche où les guerriers s'écriaient :

Sang et vin et danse, à toi, soleil! sang et vin et danse.
Et danse et chant, chant et bataille; et danse et chant;
Danse du glaive, en cercle; danse du glaive.
Chant du glaive bleu qui aime le meurtre, chant du glaive bleu.
Bataille où le glaive sauvage est roi; bataille du glaive sauvage.
O glaive! ô grand roi du champ de bataille! ô glaive! ô grand roi!
Que l'arc-en-ciel brille à ton front! que l'arc-en-ciel brille!
O feu! ô feu! ô acier! ô acier! ô feu! ô feu! ô acier et feu! ô chêne! ô chêne! ô terre! ô flots! ô flots! ô terre et chêne (1)!

Kian, surnommé Gwenc'hlan ou *race pure*, né en Armorique, au com-

« des deux troupes commandèrent le feu; mais c'était dans la même langue, et leurs soldats « semblaient pétrifiés. Cette hésitation ne dura pourtant qu'un moment; l'émotion l'emporte « bientôt sur la discipline : les armes tombèrent des mains, et les descendants des vieux « Celtes renouèrent sur le champ de bataille les liens de fraternité qui unissaient jadis leurs « pères. » « Sans garantir ce fait, ajoute M. de Saint-Pern, nous déclarons qu'il nous a été raconté par plusieurs personnes dont l'opinion peut faire autorité, et qu'il est traditionnel dans le pays. » (*Combat de Saint-Cast*, par M. de Saint-Pern Couëland (1836), p. 51 et 52.)

(1) Ceci n'est que la seconde partie de la chanson intitulée : *Le vin des Gaulois et la danse de l'épée*, laquelle forme le numéro VII du recueil des chansons populaires de la Bretagne. M. Hersart de la Villemarqué, dans ce bel ouvrage, l'a fait précéder d'un argument ainsi conçu : « On sait qu'au sixième siècle les Bretons faisaient souvent des courses sur le terri- « toire de leurs voisins soumis à la domination des Franks, qu'ils appelaient du nom géné- « ral de Gaulois. Ces expéditions, entreprises le plus souvent par la nécessité de défendre « leur indépendance, l'étaient aussi quelquefois par le désir de s'approvisionner chez l'en- « nemi de ce qui leur manquait en Bretagne, principalement de vins. Aussitôt que venait « l'automne, dit Grégoire de Tours, ils partaient, suivis de chariots et munis d'instruments « de guerre et d'agriculture pour la vendange armée. Les raisins étaient-ils encore sur pied, « ils les cueillaient eux-mêmes; le vin était-il fait, ils l'emportaient. S'ils étaient trop pressés « ou surpris par les Franks, ils le buvaient sur place; puis, emmenant captifs les vendan- « geurs, ils regagnaient joyeusement leurs bois et leurs marais. » La Chanson du vin des

mencement du cinquième siècle, fut l'un de ces bardes rebelles au joug de la foi nouvelle. Taliesin, qui dans sa jeunesse le connut, dit qu'il composa, en l'honneur des guerriers de sa patrie, de nombreux chants d'éloges (1).

Les Bretons modernes n'ont pas oublié les traditions de leurs ancêtres, et, aux jours les plus néfastes, ils ont encore entonné, comme cri de guerre et en signe de ralliement, ces vieux bardits que le temps a respectés, et que le sentiment de la nationalité bretonne a fait passer de génération en génération dans la mémoire de tous.

Pendant près de quatre siècles, et lors même que le christianisme eut fait disparaître les druides, l'institut des bardes en Angleterre continua de subsister avec honneur.

Dans ces temps, il n'était point rare de voir cumuler les fonctions de barde et celles de guerrier. Plusieurs chefs gallois ont revêtu ce double caractère. Owen, qui vivait en 1160, vante ses exploits et ceux de ses compagnons; en un mot, les princes devaient être poëtes et musiciens, et savoir moduler leurs chants au son de la harpe.

Gaulois a été composée, selon l'illustre auteur des *Récits mérovingiens*, au retour d'une de ces expéditions. De pareilles vendanges, faites par surprise et à main armée sur un territoire ennemi, ne pouvaient manquer d'amener fréquemment des scènes de carnage, et plus d'une fois le généreux sang de la grappe, comme l'appelle si poétiquement George Sand, a dû couler sur le sol gaulois, mêlé à celui de l'homme; c'est ce que font entendre les vers de la première partie du chant bardique :

Vin et sang mêlés coulent; vin et sang coulent;
Vin blanc et sang rouge, et sang gras, vin blanc et sang rouge.
Sang rouge et vin blanc, une rivière! sang rouge et vin blanc.
C'est le sang des Gaulois qui coule; le sang des Gaulois.
J'ai bu sang et vin dans la mêlée terrible, j'ai bu sang et vin.
Vin et sang nourrissent qui en boit; vin et sang nourrissent.

(Voy. les *Chants populaires de la Bretagne*, recueillis et publiés, avec une traduction française, des arguments, des notes et les mélodies originales, par Th. Hersart de la Villemarqué, quatrième édition, 2 vol. Paris, Frank, 1846.)

(1) Gwenc'hlan le barde se montre tout à la fois dans ses vers devin et astrologue, agriculteur et guerrier. Le recueil de ses chants, qui s'est perdu, était un recueil de prophéties. Au reste, les poésies d'un grand nombre de bardes contenaient des prédictions. On sait de quelle réputation populaire a joui, dans le moyen âge, le druide ou barde Merlin, surnommé l'*Enchanteur*, qu'on disait avoir été à la fois devin et magicien.

Nous avons dit que les bardes n'avaient pas seulement pour but d'enflammer les combattants par leurs exhortations belliqueuses, mais qu'ils parvenaient souvent à remplir leur mission d'une manière plus pacifique. Deux armées ennemies se trouvaient-elles en présence, au moment où elles se disposaient pour l'attaque, les bardes se plaçaient entre elles, préludaient mélodieusement et faisaient entendre des paroles de paix et de réconciliation; de telle sorte que les armées se séparaient sans combattre, laissant à ces éloquents médiateurs le soin de cimenter la paix par des traités (1). Tels on vit une fois les bardes des Goths, vêtus de robes blanches et tenant leurs instruments à cordes, s'avancer à l'encontre de Philippe de Macédoine, afin de conclure avec lui la paix. Pour toucher leurs ennemis et prévenir les horreurs de la guerre, les Gètes employaient la douce mélodie de la cithare (2). De mélodieux accords devenaient ainsi le symbole de la paix et de l'union, et ce touchant usage, qui suppose chez les peuples qui l'ont adopté une délicatesse de sentiments qu'on a bien de la peine à faire accorder avec ce titre de barbares dont les anciens se plaisaient à les gratifier, continua de subsister longtemps encore après l'abolition du druidisme. Ce fut même là une des coutumes que léguèrent les bardes à leurs successeurs, les *ménestrels*. En effet, comme nous le verrons bientôt, ces derniers faisaient souvent l'office de *messagers*, et devenaient à l'étranger les interprètes des intentions pacifiques ou amicales de leur souverain.

Il est reconnu qu'en Irlande les bardes s'employaient presque toujours pour séparer les combattants. En Écosse, ils intervenaient également dans ce but, mais quelquefois aussi dans le but contraire. Fergus, qui vivait au troisième siècle, et qui de même qu'Ossian, suivant quelques auteurs, devait le jour à Fingal, cet autre barde fameux, appliquait surtout les ressources de son génie à ranimer la valeur et l'audace des guerriers. A la

(1) « Quant aux bardes, ils chantoient, au son de la lyre ou autre instrument de musique, « les faits des vaillants hommes, mis en vers héroïques, et donnèrent telle autorité à la « poésie, qu'aucuns poëtes, se mettant entre deux armées, maintes fois appaisèrent la fureur « des gens d'armes prêts à choquer. » (Fauchet, *Antiquit. gauloises*, liv. 1, ch. 4.)

(2) « Getharum leges sunt, cythara pulsare legatos cum ad hostem mittuntur. » (Ath., c. 14.)

bataille de Féatry, Ossian, ayant engagé un combat singulier, commençait à plier sous les efforts de son adversaire. Fergus l'aperçut des hauteurs où il était placé; il lui adressa des chants qu'Ossian entendit, et qui lui rendirent le courage et la victoire.

L'épisode suivant, se rattachant à l'histoire des bardes irlandais, trouve ici naturellement sa place. L'adversaire le plus puissant de Henri IV en Irlande, était *Mac-Murrogh*, appelé aussi O'Cavanagh, et descendant des anciens rois de Leicester. Ce prince nous est dépeint comme un homme de belle taille, actif, fort et brave, si brave même, qu'il parvint à résister aux forces de Henri pendant trente années de guerre et dans plus de cinquante batailles. La trahison pouvait seule triompher d'un homme si redoutable; en 1395, un complot fut ourdi contre ses jours. Voici comment ce fait est rapporté dans l'*Irlande*, de Taaffe :

Des seigneurs invitèrent *Mac-Murrogh* à un banquet où ils vinrent en secret tout armés. Mac-Murrogh s'y rendit de son côté sans autre escorte qu'un barde et un serviteur. Après le festin, ce barde, assis près d'une fenêtre, fit entendre un concert doux et mélodieux pour réjouir l'assemblée; mais soudain, et sans que rien en apparence parût motiver ce caprice, il changea sa mélodie en *rosg catha*, c'est-à-dire en chant de guerre. Mac-Murrogh l'interrompit pour le blâmer de ce changement, et lui ordonna de jouer des airs de fête; mais le barde, comme s'il n'eût pas entendu ces paroles, reprit son chant de guerre. Mac-Murrogh, surpris et indigné d'une telle désobéissance, se leva de table, et dans sa colère il allait se porter à quelque excès envers le fidèle musicien, quand il s'aperçut que le castel était de toutes parts entouré de soldats. Éclairé dès lors sur le sens de l'avertissement mystérieux qui lui avait été donné d'une manière si ingénieuse, il vit le danger qui le menaçait, et, tirant son épée, se disposa à vendre chèrement sa vie. Aussitôt l'effroi se répand parmi les convives. Aucun d'eux n'ose attaquer un guerrier d'une vigueur si extraordinaire, et tous lui laissent le passage libre. Mac-Murrogh met à profit ce mouvement de stupeur; il parvient même à se frayer un chemin au milieu des soldats, d'un bond saute sur son coursier, et en dépit de leurs efforts se trouve bientôt hors de toute atteinte.

Ainsi qu'on a pu le voir par les citations précédentes, les bardes s'accompagnaient ordinairement d'un instrument qui était soit la harpe ou la

rote, *chrota britanna* (crwth) (1) (voyez les instruments de la pl. V), principalement usitées dans l'île des Bretons, soit la lyre ou la cithare, qu'on employait plus particulièrement dans les Gaules, et surtout en Italie. Il y avait trois choses qu'on ne pouvait saisir chez un homme libre du pays de Galles : son cheval, sa harpe et son épée. Quant à la harpe du chef des bardes, selon la loi des ripuaires, elle valait cent deniers, autant que celle du roi; car alors cet instrument, en Irlande, comme dans le pays de Galles, faisait partie des insignes de la cité royale.

Les chants inspirés des bardes, accompagnés au son de la harpe ou de la lyre, telle fut sans doute pendant de longues années à peu près la seule musique en usage parmi les guerriers, et c'est ici que semble se perdre toute trace de signaux régulièrement transmis et déterminés au moyen des instruments qu'employaient les Romains. Il est cependant probable que certaines nations, à l'exemple des Galates, ces anciens Gaulois de l'Asie Mineure qui se servaient de trompettes, auront connu primitivement l'usage de ce genre d'instruments, et principalement de ceux qu'on faisait avec des cornes d'animaux sauvages, ou bien, dans une autre hypothèse,

(1) La *chrota britanna*, ainsi que l'appelle Fortunatus (*Venant. Fortunat.*, lib. VII), nommée *crwth* dans l'idiome breton, et en français *rote*, était de deux espèces : la première, qui avait six cordes, se voyait, ainsi que la harpe, entre les mains des bardes gradés; l'autre, qui n'avait que trois cordes, était jouée par un des bardes non gradés, c'est-à-dire pris dans la classe inférieure des bardes, laquelle comprenait, comme on l'a vu par le document rapporté page 56, outre le joueur de rébec ou de crwth trithant (crwth à trois cordes), le joueur de flûte, le joueur de tambour et enfin le bouffon. C'est de cette classe inférieure des bardes que sont venus les ménétriers et les jongleurs, dont la profession fut très-décriée dans la suite, autant à cause de leur ignorance que de leurs mauvaises mœurs. Il y a eu cependant en dernier lieu un roi des ménétriers, de même qu'il y eut primitivement un chef des bardes, puis un roi des ménestrels. Deux chartes de la fin du quatorzième siècle (1392) font mention d'un Jehan Portevin, roi des ménétriers du royaume de France, et de ses compagnons, qui reçurent le prix des *esbatements* qu'ils firent en l'hôtel du duc d'Orléans, devant le roi et les ducs de Berry et de Bourgogne. Pour en revenir à l'espèce de violon appelé *chrota britanna*, nous voyons Marie de France regarder cet instrument comme aussi usité que la harpe pour accompagner les lais ou chansons :

Fu Gugemer le lai trovez
Que hom dist en harpe et en rote. (*Poésies*, tom. I.)

qu'ils auront emprunté à une certaine époque cet usage aux Romains (1). Mais rien ne fait connaître au juste comment ils en réglaient l'application pour le service de leur armée. Ce point est fort difficile à éclaircir, et on doit également concevoir qu'il est à peu près impossible de préciser avec certitude la nature des instruments dont se servaient originairement les différents peuples qui vinrent s'établir dans les Gaules et dans d'autres parties de l'Europe.

Pour ce qui regarde les Franks, nos ancêtres, Fauchet nous dit qu'en 417 Pharamond fut proclamé à la tête de son armée au son de tous les instruments militaires. De quelle espèce étaient ces instruments? Fauchet ne détermine rien à cet égard. On doit présumer, en tout cas, qu'ils ne pouvaient être ni très-nombreux ni très-variés, puisque, vers la fin du cinquième siècle, Clovis pria instamment, par lettres, Théodoric, roi des Goths en Italie, de lui envoyer le meilleur musicien et joueur d'instruments de ses États; demande à laquelle Théodoric s'empressa de satisfaire en chargeant son ministre, le patricien Boëce, renommé par ses connaissances musicales, de choisir lui-même ce musicien, qui, peu de temps après la bataille de Tolbiac, vint en France, à la cour de Clovis, avec les ambassadeurs chargés par le roi des Goths de féliciter le monarque frank du brillant succès de ses armes. Cassiodore nous a conservé la lettre que Théodoric adressa en cette circonstance à Clovis; on y remarque ce passage, relatif à l'envoi du citharède : « Nous vous avons aussi envoyé, dit Théodoric, pour réjouir la gloire de votre puissance, un citharède habile dans son art, et qui joint à son chant les sons harmonieux d'un instrument. Nous pensons que vous l'accueillerez avec d'autant plus de plaisir que vous avez paru le désirer vivement (2). »

(1) Barbaricis etiam pro suo more tubis utuntur quæ horridum et bellico terrori convenientem reddunt mugitum inflatæ. (Diod. Sic., lib. v, cap. 30.)

(2) Ludovico regi Francorum Theodorus rex.

« .... Citharædum etiam, arte sua doctum, pariter destinavimus expe-
« titum, qui ore manibusque consona voce cantando, gloriam vestræ potestatis oblectet.
« Quem ideo fore credimus gratum quia ad vos eum judicastis magno opere dirigendum. »
(Cassiod., *Varor.*, lib. II, 41.)

« A la venue de ce musicien, joueur d'instruments, dit Guillaume du Peyrat, les prêtres « et chantres, domestiques de Clovis Ier, se façonnèrent et apprirent à chanter plus douce-

Ce fut dans des circonstances toutes différentes que l'infortuné Gélimer, roi des Vandales, après avoir perdu, l'an 534, une bataille contre Bélisaire, et s'être allé réfugier sur une montagne, adressa une demande analogue au général vainqueur, le priant de lui envoyer un pain pour l'empêcher de mourir de faim, une éponge pour essuyer ses larmes, et un instrument de musique pour le consoler dans sa douleur.

Au reste, à cette époque l'Italie était assez riche en instrumentistes. Au temps de Fortunatus (cinquième siècle), dit un chroniqueur, tous les instruments les plus ordinaires des Romains étaient usités, à savoir : la *tuba*, la *cymbala*, la *fistula*, *tympana*, etc. Cependant il est bon de remarquer que, dans les premiers siècles du christianisme, l'usage des instruments à cordes semble avoir généralement prévalu sur celui des instruments à vent. Le désordre qui s'introduisit alors dans les milices fit probablement disparaître, ainsi que nous en avons déjà fait la remarque, toute trace des signaux et autres artifices qui s'appliquent surtout aux évolutions et à la tactique de troupes régulièrement organisées. Mais du moment que la cavalerie devint l'arme la plus ordinaire, pour ne pas dire la seule usitée, il est permis de croire que la trompette, sous ses diverses formes, fut adoptée de nouveau comme son attribut spécial et pour son service particulier. La chevalerie française avait des clairons qui appelaient aux armes, sonnaient la cavalguète (*cavalcata*) et annonçaient le combat. Le cor des nains, si fréquemment cité dans les vieux romans et les vieux fabliaux, repose sur des traditions fondées. L'oliphant (1), ou trompe des chevaliers,

« ment et plus agréablement qu'on ne faisoit d'ordinaire dans les Gaules, et ayant appris à « jouer des instruments de musique, ce grand monarque s'en servit depuis dans son service « divin ; ce qui a continué sous ses successeurs et jusqu'au déclin de sa lignée, que la mu- « sique a toujours été en usage à la cour de nos premiers rois. »

(Guillaume du Peyrat, *Hist. ecclésiastique de la cour*, ou *Antiquitez et recherches de la chapelle et oratoire du roi de France*, *depuis Clovis Ier jusques à nostre temps*. Paris, 1645, l. 1, p. 148.)

(1) Les cors ou cornets furent primitivement de simples cornes de buffles creusées ; ceux qui étaient d'ivoire s'appelaient *oliphant*, ou, comme on le trouve souvent écrit, *olifan*. Il y avait aussi des espèces de cors ou cornes à boire, richement ornées et garnies d'argent, dont on se servait dans les festins, soit pour porter des santés en l'honneur des preux, soit pour fêter l'heureuse issue d'un combat, soit enfin pour souhaiter des victoires nouvelles. Ces

leur servait à *hucher* (1) *leurs cliens et à les appeler à la rescousse* (2), *comme le faisait Rolant à Roncevaux.* On connaît la fin mémorable de cet illustre guerrier. Serré de près dans cette bataille par les ennemis, et se voyant sur le point de tomber en leur pouvoir, il sonna du cor avec tant de force pour appeler du secours, qu'il se rompit les veines du cou (3).

sortes de vases, qui n'appartenaient qu'aux braves de la nation et qui leur étaient spécialement propres, étaient faits de cornes d'*urus* ou de taureaux sauvages. Le Gaulois qui avait été assez heureux pour tuer un de ces animaux en prenait les cornes, qu'il gardait, dit César, comme le monument de sa valeur et de son intrépidité. Il les ornait d'anneaux d'or et d'argent, les étalait chez lui en parade, et y faisait boire ses convives à la ronde lorsqu'il donnait un festin. Ces cornes étaient quelquefois si grosses et si longues, qu'elles pouvaient tenir jusqu'à trois pintes. Cet usage se conserva en France bien des siècles après que les urus y eurent été détruits. Guillaume de Poitiers, décrivant une cour plénière que Guillaume le Conquérant tint à Fécamp aux fêtes de Pâques, nous représente ce prince ayant sur sa table des vases d'or et d'argent, et *buvant dans des cornes qui, à leurs deux extrémités, étaient ornées des mêmes métaux.* (Voy. César, au chap. 4 de ses *Commentaires*, et Mézeray, *Histoire de France avant Clovis.*) Nous aurons plus tard occasion de revenir sur les cornes à boire, quand nous parlerons spécialement des Anglais.

(1) *Hucher,* vieux mot français qui signifie appeler. « De là vient *huchet,* dit Ronsard. Un *huchet,* c'est un cornet duquel on appelle les chiens à la chasse. »

(2) *Rescousse,* vieux mot français qui signifie délivrance. *Rescous* veut dire délivré. On disait *appeler à la rescousse*, comme nous dirions *appeler au secours.*

(3) Ce déplorable événement de la défaite de Roland à Roncevaux est décrit d'une manière touchante dans l'un des plus anciens poëmes du moyen âge, *la chanson de Roland*, qui fut composée, selon toute probabilité, au commencement du douzième siècle. (Voyez, page 72, la note relative à la *chanson de Roland.*)

Li quens Rolans, par peine et par ahans,
Par grant dulor, sunet son olifan.
Par mi la buche en salt fors li clers sancs,
De sun cervel li temple en est rumpant.
Del corn qu'il tient l'oïe en est mult grant;
Karles l'entend, ki est as pors passant.
Naismes li duc l'oïd, si l'escultent li Franc.
Ce dist li reis : Jo oï le corn Rolant !.....
Unc ne l'sunast, se ne fust cumbatant.
Guenes respunt : De bataille est-il nient.
Ja estes vielze e fluris e blancs ;
Par tels paroles vus ressemblez enfant.
Asez savez le grant orgoill Rollant.

Le comte Roland, avec peine, fatigue et grande douleur, sonne son cor d'ivoire. Le sang clair lui en sort parmi la bouche, et la tempe de son cerveau s'en éclate.

Le son du cor porte bien loin (*). Charles l'entend, qui passe à cette heure les portes du défilé, le duc Naimes aussi. Les Français l'écoutent, et le roi dit ; J'entends le cor de Roland; il n'en sonne jamais que pendant le combat. Ganes répond : Il n'est pas question de combat. Vous êtes déjà vieux, blanc et fleuri; vous parlez comme un enfant. Vous

(*) Il est dit, dans une autre stance, que l'avant-garde l'entendit de trente lieues.

Vers cette époque, les instruments des fantassins (si peu nombreux que fussent ces derniers) étaient également du genre des trompes et trompettes.

Quelquefois les ménestrels, ces nouveaux bardes des peuples convertis au christianisme, à l'exemple de leurs prédécesseurs les bardes du culte druidique, suivaient les armées à la guerre et se montraient dans les camps; mais il est plus ordinaire de les voir figurer dans les fêtes et dans les cours solennelles tenues par des chefs ou des souverains. La guerre et l'amour formaient le thème principal sur lequel ils aimaient à s'exercer et à composer leurs poésies, qu'ils chantaient en s'accompagnant parfois d'un instrument (1). L'Allemagne avait ses maîtres chanteurs, *meistersinger*, parmi

Ço est merveille que Deus le soefret tant!
Pur un sul levre vat tute jur sunant;
Devant ses pers ore vait il gabant.
Car chevalcez, pur qu'alez arrestant?
(*Chanson de Rolant*, st. 132.)

connaissez du reste l'orgueil démesuré de Roland. C'est merveille que Dieu le souffre si longtemps! Pour un seul lièvre il va corner tout un jour. A cette heure, il s'amuse avec ses pairs. Chevauchez toujours; pourquoi vous arrêtez-vous?

(Voyez, sur la *chanson de Roland*, les savantes remarques littéraires et philologiques de M. F. Genin, dans l'ouvrage qu'il a publié sous ce titre : *Des variations du langage français depuis le douzième siècle*. Paris, 1845.)

(1) Cet instrument fut, dans le moyen âge, ou le rebec, ou la harpe, ou la vielle, ou la viole. Les ménestrels jouaient aussi de divers autres instruments, ainsi que l'indiquent certains passages des anciens poëtes et écrivains. Il en était de même des ménétriers, dont le nom, par la suite, a servi plus particulièrement à désigner un joueur de violon, signification que le mot a gardée de nos jours, mais qui est prise en mauvaise part. « Lorsque nos « vieux romans, comme Perceforêt, dit le Duchat, parlent de ménétriers qui devaient jouer « de leurs instruments à quelque fête, ils les considèrent, non comme étant tous d'un seul « métier, comme violons ou harpeurs, mais comme devant jouer chacun de l'instrument dont « il faisait métier en son particulier. » Dans Froissart, il est souvent fait mention de ménestrels et de ménétriers. On lit, vol. III, ch. 39 : *Et y eut là grand foison de ménestriers qui firent bien leur mestier.* Il y a cependant des auteurs qui, dans quelques passages, semblent vouloir établir une distinction. Guillaume de Loris, au *Roman de la Rose*, dit :

Là veissies fluteours,
Menestrels et jugleours.

Il est encore parlé des ménétriers dans le roman du *Petit Saintré*, chap. 34 : *Partirent tout premier les tabours; et après les ménétriers venoient plusieurs seigneurs.* Puis encore dans une infinité d'autres.

Ce titre de ménestrels ou de ménétriers était connu en France dès le huitième siècle. Le maître de la chapelle du roi Pepin, père de Charlemagne, s'appelait *ménestrel* ou *minstrel*.

lesquels ont figuré des empereurs, des rois, des princes, des ducs, des margraves, ainsi que de nobles et puissants chevaliers.

Dans les douzième et treizième siècles, et particulièrement sous le règne de Barberousse, ces chanteurs-ménestrels jouissaient de la plus grande faveur. En Angleterre, ils n'étaient pas moins estimés (1). Le roi Alfred le Grand, aussi bon poëte qu'habile musicien, ne dédaigna point de se

Quand les troupes de musiciens n'eurent plus de chefs, il y eut des associations de chanteurs, de jongleurs et de ménétriers, qui partageaient à part égale les gains qu'ils pouvaient faire. Cette association ne tarda pas à dégénérer, et bientôt ces trois professions, si estimées dans l'origine, descendirent au niveau de celle des charlatans, des bateleurs et des baladins.

(1) Le roi des ménestrels jouissait, en Angleterre, de certaines prérogatives, et avait le droit d'exercer une juridiction sur les musiciens de différents districts ou comtés. Il en pouvait prendre à son service, et pouvait avoir aussi des officiers de différents grades. Sous le règne d'Édouard VI, nous voyons figurer un sergent du roi des ménestrels, dont la charge, qui avait un caractère pour ainsi dire confidentiel, lui donnait accès auprès du roi à toute heure et en toute circonstance. (Warton's *History of English Poetry*, vol. II.) Ces prérogatives accordées au roi des ménestrels datent du treizième siècle, et on leur assigne une origine assez curieuse. En 1214, Ranulph Bowen Blaendaval ou Blundeville, sixième comte de Chester, qui passe pour avoir entrepris plusieurs expéditions contre Llewelyn ab Jorwerth, prince de Galles, ayant eu une nouvelle rencontre avec ce prince, et voyant qu'il lui était impossible de lui résister, courut se réfugier dans le château de Rhuddlan. Llewelyn l'y assiégea. Dans sa détresse, le comte de Chester se hâta d'envoyer secrètement un exprès à son général, Roger Lacy, constable de Chester, pour lui faire connaître la position critique dans laquelle il se trouvait, et pour réclamer de lui les plus prompts secours. L'envoyé trouva Roger à Chester, tandis qu'on s'y livrait au plaisir et aux réjouissances, à l'occasion de la foire de la mi-été. Dans un cas aussi urgent, et vu l'imminence du danger qui menaçait le comte de Chester, son général ne crut pas devoir mieux faire que de se mettre immédiatement en marche avec une troupe nombreuse et bruyante, composée de musiciens, de joueurs d'instruments; bref, de tous les gens qu'il avait pu rassembler et que la fête avait attirés à Chester. A l'approche de cette foule tumultueuse, la crainte s'empara du prince de Galles, et il leva le siége avec précipitation. Ranulph effectua dès lors en triomphe sa sortie de Rhuddlan, et, dans l'effusion de sa reconnaissance, pour récompenser Lacy, lui conféra un privilége exclusif, pouvant s'étendre à toutes les professions exercées par les gens de sa troupe. En vertu de ce droit, John Lacy, fils du constable, accorda à Hugh-Dutton et à ses descendants la prérogative des ménestrels, le fils de Dutton passant pour s'être trouvé à la tête de cette bande de ménestrels.

(Lhwyd's *History of Wales, by Davydd Powel;* et Walter, *Heming's chronicle*, ch. 35.)

faire passer pour un simple ménestrel; il se rendit en cette qualité dans le camp des Danois, qui avaient pris possession de son royaume, afin de divertir les soldats par le son de sa harpe, et de parvenir ainsi à connaître, sans leur inspirer aucune défiance, et leur position et leur nombre. Ce moyen lui réussit en effet, car il lui permit de les attaquer avec un grand avantage et d'en délivrer son pays (1).

Au dixième siècle, Anlaf, qui envahit le nord de l'Angleterre à la tête d'une nombreuse armée de Danois, ne sut pas tirer, pour son compte, un aussi bon parti du même stratagème. En effet, ayant résolu d'explorer la situation du camp des Anglais et de chercher à connaître l'état de leur armée avant d'engager le combat, il se déguisa en ménestrel et parvint jusqu'à la tente du roi Athelstan, lequel dînait alors avec ses officiers. Là, il se mit à faire résonner les mélodieux accords de sa harpe, qui plurent tant aux convives, qu'on ne fit point difficulté de l'admettre dans l'intérieur même de la tente. Quand le festin fut terminé, on renvoya le ménestrel muni d'une bonne récompense; mais Anlaf, dédaignant d'emporter la somme qui venait de lui être offerte, l'enfouit sous terre. Un soldat, qui avait servi sous ses ordres, témoin de cette singulière action, en conçut des doutes qui furent bientôt éclaircis, car il reconnut que le faux ménestrel n'était autre qu'Anlaf. Il courut sur-le-champ faire part de cette découverte à Athelstan, qui manifesta un vif regret de n'avoir pas reçu cet avis au moment où son ennemi était encore en son pouvoir, mais qui en profita néanmoins pour faire face au danger dont il se voyait menacé, si bien que le jour suivant il se vengea d'Anlaf en remportant la victoire (2).

Longtemps après, l'Angleterre compta parmi ses souverains un habile musicien de plus : ce fut Richard Ier, dit Richard Cœur de Lion. Il composait et jouait de la harpe avec une égale habileté; mais ce qui a surtout contribué à rendre son souvenir populaire, c'est le dévouement de Blondel, son fidèle serviteur, son ménestrel favori, qui, par une ruse dont la musique fit tous les frais, eut le bonheur de délivrer son maître, alors qu'il languissait dans une dure captivité comme prisonnier de Léopold d'Autriche. Il est inutile de rapporter ici en détail cette anecdote, le charmant opéra

(1) Spelman's *Life of Alfred.*

(2) Carte's *History of England*, vol. 1, p. 322.

de Grétry, dont elle a fourni le sujet, et que d'augustes sympathies ont dernièrement fait remettre à la scène, ayant contribué à en perpétuer le souvenir parmi nous (1).

Lorsque Waldemar marcha contre Suénon III, roi de Danemark, entre les deux armées on remarquait, monté sur un superbe coursier, un mé-

(1) Blondel, le ménestrel de Richard, était un gentilhomme né près d'Artois. Quand ce dévoué serviteur sut le malheur de son maître, il jura en lui-même, *cuis afferma en soi*, dit une chronique anonyme, contenue dans un manuscrit de la Sorbonne du treizième siècle (n° 454), *qu'il querroit son signor par toutes terres, tant qu'il l'averoit trové, u qu'il en orroit novieles*. Bien que le moyen employé par Blondel soit connu du lecteur, nous ne pouvons résister au désir de mettre sous ses yeux un extrait de la chronique, pensant que cette citation, qui justifie l'exactitude historique d'une des situations les plus intéressantes de la pièce de Grétry, ne sera pas lue par lui sans intérêt. Blondel s'était donc mis à parcourir l'Allemagne dans l'espoir de retrouver les traces de son maître, lorsqu'il arriva un jour *par aventure* à Dürenstein, devant un manoir où gémissait, disait-on, un illustre captif; ce que lui confirmèrent les paroles de son hôtesse : « Quant Blondiaus entends ces paroles, si fust « merveilles liés, et li sembla en son cuer que il avoit trouvé cou que il queroit; mais « ains n'en fist semblant al otesse. La nuit dormi et fut à aise; et quant il oi le yvaire corner le jour, si se leva et ala al église proiier Dieu que il li y aidast, et puis vint au castiel, « et s'acointa al castelain de luiens, et dit que il estoit ménestreus de viiele, et volontiers « demouroit avec lui s'il li plaisoit. Li castelain estoit jouenes chevaliers et jolis, et dist que il « le retenroit volontiers. Adont fut liés Blondiaus, et ala querre sa viielle et ses estrumens, « et tant servi li castelain, qu'il fut moult bien de laiens et de toute la maisnie, et moult plot « ses siervices. Ensi demoura laiens tout l'ivier, onkes ne pot savoir ki lis prisons estoit. Et tant « qu'il aloit un jour es fiestes de Paskes par le gardien qui estoit lès la tour, et regarda entour « savoir se par aventure paroit veoir la prison. Ensi, come il estoit en celle pensée, li rois « regarde et vie Blondiel, et pensa comment il se feroit a lui connoistre, et li souvint d'une « canchon que ils avoient fait entre aus deux que nus ne savoit fors que il roi. Si commencha haut et clerement a canter le premier vier; car il cantoit très bien. Et quant Blondiaus l'oi, si sot certainement que c'estoit ses sires, li ot son cuer le plus grant joie qu'il « ot onkes, mais a nul jour, et se parti maintenant dou vergier, et entra en sa cambre où « il gisoit, et prist sa viiele et commencha a vieler une note, et en vielant se delitoit de « son signor qu'il avoit trové. » Blondel alla ensuite vers le chastelain et lui dit : « Beau sire, « je m'en irai volontiers en mon pays. » Le chevalier *ly octroya son congié*, et le fidèle ami de Richard revint en Angleterre annoncer qu'il avait retrouvé son souverain. — Mills (*Additional notes of the history of Crusades*) cite les deux couplets de la chanson de Richard, laquelle est en langue romane. Quant à la mélodie, on ne sait pas d'une manière précise si elle existe; quelques-uns ont prétendu que cet air du roi anglais avait dû servir à Grétry pour la composition d'une *fièvre brûlante;* mais jusqu'ici on n'a pu fournir des preuves cer-

nestrel, qui flétrissait dans ses chants l'infâme conduite de Suénon, et rappelait l'attentat dont celui-ci s'était rendu coupable, quand, au mépris du droit des gens, il assassina Kanut au milieu d'un festin, et fut au moment de faire subir le même sort à Waldemar, si ce dernier n'avait cherché son salut dans la fuite. Les soldats, animés par cette exhortation à la vengeance, s'élancèrent avec rage contre l'ennemi, qu'ils culbutèrent, et Suénon perdit dans cette bataille la couronne et la vie.

Ainsi qu'en fait foi un ancien cérémonial, que du Cange a rapporté en entier dans son Glossaire, les ménestrels jouaient un rôle important dans la création des chevaliers, faite en temps de paix, suivant la coutume d'Angleterre. C'étaient eux qui accompagnaient les chevaliers envoyés par le roi, avec les écuyers gouverneurs, à l'écuyer postulant avant la cérémonie du bain; ces ménestrels, dit l'antique cérémonial, *vont par devant les chevaliers, chantans, dansans, et esbatans jusques à l'huys de la chambre dudit escuyer;* après la cérémonie du bain, *les escuyers esbatans et dansans,* ajoute plus loin le même cérémonial, *seront admenez par devant l'escuyer avec les ménestrels faisant leurs mélodies jusques à la chapelle.* En somme, les ménestrels, la veille de l'investiture, se retrouvent toujours auprès de l'écuyer à chaque nouvelle cérémonie préparatoire, et le lendemain, quand le roi a donné l'accolade au candidat, en lui disant : *Soyez bon chevalier,* nous les voyons accompagner une dernière fois jusqu'à sa chambre le nouveau membre élu (1).

taines à l'appui de cette assertion. Voici les deux couplets de la chanson de Richard, cités par Mills :

I.	II.
Domna vostra beautas	Si bel trop affansia
Elas belas faisos	Ja dei vos non portrai
Els bels oils amoros	Que major honorai
Els gens cors bien taillats,	Solen vostre deman
Dons sieu empresenats	Que sautra des beisan
De vostra amor que mi lin.	So can de vos volrai.

(1) Les ménestrels recevaient, en récompense des fonctions qu'ils avaient exercées en pareil cas, les vêtements dont l'écuyer s'était dépouillé pour prendre l'habillement de chevalier, plus un marc d'argent si l'écuyer nouvellement élu était bachelier, le double s'il était baron, et le double encore s'il était comte ou plus que comte. (Voyez le *cérémonial* rapporté par du Cange.)

S'il paraît assez difficile d'avoir une idée exacte de la musique militaire purement instrumentale en usage dans les premiers temps de l'ère vulgaire, on n'a aucune peine à constater le fréquent emploi de la musique militaire vocale, c'est-à-dire des hymnes guerriers et nationaux.

Chez les Francs, les victoires des rois étaient célébrées par des chants, et les soldats ne manquaient jamais d'entonner, avant ou après le combat, une de ces chansons militaires dites *chansons de geste*. Sidoine Apollinaire, qui nous a transmis la chanson de Clotaire II, dit qu'elle fut chantée à pleine voix (*magna vociferatione*) dans tout le royaume. En voici les deux premiers couplets :

« Chantons le roi Clothaire, qui alla combattre la nation saxonne; les envoyés auraient été « traités sévèrement, si Faron, le Bourguignon, n'eût intercédé pour eux. »

« Quand ces ambassadeurs vinrent en France, où Faron était prince, Dieu leur inspira « de passer par la ville de Meaux, pour les sauver de la colère du roi de France (1). »

On n'ignore pas qu'environ cent ans après, Charlemagne prit soin de

(1) Cette chanson est en latin et rimée. Elle fut composée au retour d'une sanglante expédition contre le pays saxon, où le roi franc, dit la chronique, ne laissa vivant aucun des hommes dont la taille dépassait la longueur de son épée.

De Clotario canere est rege Francorum,
Quit ivit pugnare cum gente Saxonum,
Quam graviter provenisset missis Saxonum,
Si non fuisset inclitus Faro de gente Burgundionum.

Quando veniunt in terram Francorum,
Faro ubi erat princeps, missi Saxonum,
Instinctu Dei transeunt per urbem Meldorum,
Ne interficiantur a rege Francorum.

L'auteur des *Martyrs*, dans le récit d'une bataille livrée par l'armée gallo-romaine à l'armée des Francs, fait entonner à cette dernière un bardit emprunté à Saxo le Grammairien, qui a retrouvé plusieurs fragments des chants des peuples du Nord, dont Charlemagne avait fait un recueil. Cet hymne de guerre est la paraphrase du chant latin :

Pugnavimus ensibus.....
. . . .
Multa præda dabatur feris.
Quid est viro forti morti certius, etc.

« Pharamond ! Pharamond ! nous avons combattu avec l'épée.
« Nous avons lancé la francisque à deux tranchants; la sueur tombait du front des guerriers et ruisselait le

faire recueillir les anciennes chansons des Germains. Sous le règne de ce monarque, règne qui fut si favorable aux progrès de la musique en général et de la musique religieuse en particulier, on composa un grand nombre de chansons, où se trouvaient également retracés les actions et les combats des guerriers. On les appelait *cantilenæ joculares*, par opposition au chant d'église. Charlemagne lui-même se plaisait à les entendre exécuter et à les retenir par cœur (1); il avait à sa cour un clerc qui possédait un talent merveilleux pour écrire et chanter ces hymnes populaires (2).

Qui n'a entendu parler de la chanson de Roland, que les Français ont chantée à peu près pendant tout le moyen âge? On prétend que, dès la fin du neuvième siècle, elle était déjà généralement connue et adoptée; mais c'est surtout dans le onzième, époque où les écrivains s'emparèrent à l'envi du personnage de Roland, dont le nom seul passait pour être synonyme de *vaillance*, et en firent le héros de tous leurs romans et de toutes leurs légendes chevaleresques, c'est à cette époque, disons-nous, que la chanson eut une vogue immense et retentit de toutes parts dans les armées (3).

« long de leurs bras. Les aigles et les oiseaux aux pieds jaunes poussaient des cris de joie; le corbeau nageait « dans le sang des morts; tout l'Océan n'était qu'une plaie; les vierges ont pleuré longtemps!

« Pharamond! Pharamond! nous avons combattu avec l'épée!

« Nos pères sont morts dans les batailles; tous les vautours en ont gémi; nos pères les rassasiaient de carnage. « Choisissons des épouses dont le lait soit du sang et qui remplissent de valeur le cœur de nos fils. Pharamond, « le bardit est achevé; les heures de la vie s'écoulent; nous sourirons quand il faudra mourir. »

(1) Christine de Pisan dit, en parlant de ce monarque : *Il savoit les gestes et batailles des preux passés, et aucunes fois* (quelquefois) *les chantoit.*

(Christine de Pisan, *Vie de Charles Ier*.)

(2) Charlemagne aimait les artistes et les savants. D'après une chronique, il lui prit un jour fantaisie d'octroyer un droit fort singulier à un musicien qui l'avait guidé dans sa marche, en Italie, contre les Lombards. Le musicien devait se rendre sur une haute montagne, y donner fortement du cor, et aussi loin que porterait le son, aussi loin, terre et gens, tout serait à lui. Le donneur de cor sonne en effet; puis il descend de la montagne, parcourt terres et villages, et à chaque homme qu'il rencontre, il demande : *As-tu entendu le cor?* Si l'autre répondait *oui*, il lui appliquait un soufflet, en disant : *Tu es mon homme*. De là le nom de *Transcornati*, que portèrent longtemps les descendants de ces gens-là.

(*Chronicon novaliciense*, lib. III, cap. 14.)

(3) On serait dans l'erreur si l'on se figurait que la chanson de Roland, dont il est ici question, eût la coupe adoptée de nos jours pour les pièces poétiques et musicales auxquelles nous donnons le nom de *chanson*. Croyant à tort qu'il s'agissait d'un morceau de ce genre, beaucoup d'érudits ont perdu leur temps à chercher soit le texte original, soit une copie

« A la bataille d'Hastings (14 octobre 1066), dit un de nos célèbres historiens (1), un Normand, appelé Taillefer, poussa son cheval en avant du « front de bataille, et entonna le chant, fameux dans toute la Gaule, de « Charlemagne et de Roland. En chantant, il jouait de son épée, la lançait « en l'air avec force, et la recevait dans sa main droite. Les Normands répé« taient ces refrains en criant : « *Dieu aide! Dieu aide!* »

Robert Wace, auteur du *Roman de Rou*, rappelle le même fait sous une autre forme :

Taillefer ki molt bien cantoit
Sur un ceval ki tost aloit
Devant ax (eux) s'en aloit cantant
De Karlemaine et de Roland
Et d'Olivier et des vassaus
Ki morurent à Rainscevaus (2).

de ce texte, qui vint leur faire connaître les paroles de ce chant mémorable. Puis, comme ils ne trouvaient rien de ce qu'ils voulaient, ils déclarèrent, de guerre lasse, que cette chanson s'était perdue. Mais des recherches plus récentes paraissent avoir suffisamment prouvé que la chanson de Roland, sous la forme du moins qu'on lui supposait, n'a jamais existé, et que ce ne pouvait être autre chose qu'un de ces poëmes de quelques centaines ou de quelques milliers de vers, comme on avait coutume d'en écrire alors sur différents sujets historiques. Or ces poëmes, formant en quelque sorte des séries de chansons enchaînées l'une à l'autre par le lien d'une fable commune, on en détachait, pour le chanter, tel ou tel morceau que l'on voulait, suivant l'à-propos de la circonstance. Ainsi faisaient les rapsodes postérieurs à Homère et les bardes du Nord; ainsi font encore aujourd'hui les gondoliers italiens, qui vont répétant, sur une mélodie improvisée ou transmise par tradition, des fragments de leurs poëtes favoris, l'Arioste ou le Tasse. Nous possédons, parmi les plus anciens et les plus curieux monuments de la littérature française du moyen âge, une version d'un de ces poëmes sur l'expédition d'Espagne. Cette épopée remarquable, également intitulée *Chanson de Roland*, est l'œuvre d'un nommé Turold, sur lequel on n'a d'ailleurs aucun renseignement précis. Nous avons donné plus haut, en note, un fragment de ce poëme héroïque.

(1) M. Augustin Thierry, dans son *Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands*, tom. 1, page 213.

(2) M. Génin, dans son curieux et savant ouvrage sur les *Variations du langage français depuis le douzième siècle*, est conduit à supposer, par ses ingénieuses observations philologiques, que le ménestrel chargé de cet emploi s'interrompait de temps en temps aux endroits les plus chauds, pour s'écrier : En avant! en avant! ou, selon l'expression anglaise : Away!

Cet hymne héroïque fut encore chanté environ trois cents ans après, à la bataille de Poitiers (1).

Les chansons de geste ou chansons historiques ne furent point les seules que l'on entendit sur le champ de bataille. Souvent elles étaient remplacées par des cantiques, et les évêques et les chapelains faisaient alors l'office des ménestrels. Les prêtres ne manquèrent pas de vanter l'excellence de cet usage pour décider de la victoire : aussi dans les croisades y eut-on souvent recours ; les chrétiens entonnaient quelque cantique, afin de se mieux préparer à combattre, puis se jetaient sur les Sarrasins, en poussant leur cri de guerre : Dieu le veut ! Dieu le veut ! C'est encore par des chants religieux qu'ils remerciaient le ciel des victoires qu'ils avaient remportées. Au reste, cet usage était général. On prétend que Robert, surnommé le Pieux, ayant assiégé une ville, que Lipse dit avoir été la ville de Melun (2), vit se renouveler, en sa faveur, le miracle de Jéricho ; « car il obtint, par « sa piété, cette grâce de Dieu, ajoute l'historien ecclésiastique qui a scru- « puleusement enregistré ce fait (3), qu'en chantant les heures canoniales « avec ses chapelains, les murailles d'icelle (de la cité de Melun) tombèrent « miraculeusement, et qu'à l'instant la ville fut prise par ses gens de guerre. » Au rapport de l'historien Rigordus (4), l'an 1215, le jour de la bataille de Bouvines, lorsque Guérin, évêque de Senlis, eut rangé l'armée française en bataille, et que Philippe-Auguste, après avoir harangué militairement ses soldats, leur eut donné sa bénédiction, les trompettes sonnèrent la charge, et l'on en vint aux mains de part et d'autre ; aussitôt Guillaume le Breton,

away ! exclamation que l'écrivain chargé de l'exécution du manuscrit d'Oxford a eu soin de reproduire aux endroits consacrés. Ce qui confirme M. Génin dans cette opinion, c'est que le mot *aoi*, tracé en marge, et dans lequel *oi* sonnait *oué*, conformément aux lois de l'ancienne prononciation française, ne lui paraît être autre chose que le mot anglais *away*, *en avant*, écrit selon l'orthographe française d'alors.

(Voy. *Des variations du langage français*, p. 324 et 325.)

(1) On connaît l'anecdote du roi Jean, qui, ayant entendu un soldat chanter cet hymne au moment même où l'action allait s'engager, lui dit : *Il y a longtemps qu'il n'y a plus de Roland*. Ce à quoi le soldat, peu porté à estimer les talents militaires du monarque, ne put s'empêcher de répondre : *Il y a longtemps aussi qu'il n'y a plus de Charlemagne*.

(2) Justus Lipsius, lib. 1. *Consilior. et exemplor. Politic.*, cap. 2.

(3) Guill. du Peyrat, *Hist. ecclésiastique de la cour*, ouvrage déjà cité ; voy. p. 61.

(4) Rigord., *in lib. de Gestis Philippi Augusti Francorum regis*.

chapelain du roi, entonne le psaume *Dominus meus, qui docet,* qu'il chante avec un de ses clercs tout le temps que dure le combat, et ensuite fait entendre, en actions de grâces, le psaume *Exurgat Deus*, que David dut chanter dans une circonstance analogue, c'est-à-dire pour remercier Dieu après la victoire qu'il remporta sur les Syriens, les Iduméens et les Ammonites. En 1248, lorsque Louis IX partit pour la croisade, les musiciens de sa chapelle l'accompagnèrent, et le roi, s'étant embarqué à Aigues-Mortes, « quand les clercs et les trouvères furent entrés dans la nef, dit Joinville, « le maître nautonier leur cria : Chantez, de par Dieu! et ils entonnèrent tous à une voix : *Veni Creator spiritus.* »

Beaucoup plus tard, sous le règne de Louis XII, après la bataille d'Aignadel, la chapelle du roi de France exécuta sur les lieux mêmes un *Te Deum* en musique.

D'autres peuples donnèrent un exemple analogue. Herdion nous dit que lorsque les Saxons et les Pictes marchèrent de nouveau contre les Bretons, leur aumônier, qui était un évêque allemand, les engagea à ne point s'en rapporter seulement à la force de leurs armes, mais à placer aussi leur confiance en Dieu; de telle sorte qu'aussitôt qu'ils lui entendraient attaquer un *alleluia*, ils se missent immédiatement à chanter cette hymne en chœur, et comme ils déférèrent à ce conseil, les ennemis prirent la fuite (1).

A partir du onzième et surtout du douzième siècle, il est assez souvent fait mention, dans les chroniques, des trompettes et de quelques autres instruments de musique militaire. Les historiens qui ont traité de l'histoire byzantine ne nous laissent pas ignorer que la plupart des armées européennes avaient des trompettes, et qu'il en était de même parmi les troupes des Orientaux (2). L'historien Michaud, dans ses récits des croisades, nous représente fréquemment les armées chrétiennes marchant sur les Sarrasins, ou revenant victorieuses du combat, *enseignes déployées et trom-*

(1) Herd., *Histor. Eccles.*, tom. III, lib. II, cap. 7.

(2) C'est probablement au son de ces instruments, joints peut-être à quelques autres pareillement usités en Orient, qu'en 1204 Baudouin, comte de Flandre et de Hainaut, fut élevé sur le bouclier et proclamé, par les Français et les Vénitiens alliés, empereur de Constantinople. Les historiens rapportent que le bruit des instruments militaires accompagnait l'allégresse générale pendant cette cérémonie.

pettes sonnantes (1). Il leur donne même, ainsi que nous le verrons bientôt, plusieurs autres espèces d'instruments. Un chroniqueur grec anonyme raconte qu'en 1205 Guillaume le Champenois, lors de son expédition en Morée, voulant exécuter les volontés de messire Geoffroy de Ville-Hardouin, son maréchal, qui l'engageait à se rendre maître d'une position avantageuse, donna ordre aux trompettes de sonner aux champs, après quoi tout le monde sauta à cheval et se mit en marche (2). La même chronique nous apprend aussi que les Turcs employaient alors dans leur musique militaire une assez grande quantité de ces instruments pour donner les signaux, ce qui est rapporté en ces termes: « Les Turcs, qui avaient un « vif désir de rejoindre le prince Guillaume, firent sonner dès le grand « matin leurs *nombreuses* trompettes et leurs buccines (3). »

Les différentes sortes de trompettes se trouvent souvent désignées, dans les vieux chroniqueurs et romanciers qui ont écrit en français, sous les noms de *tubes*, *trompes*, *trompettes*, *cors*, *cornets*, *buisines*, *buccines*, *clarons*, *claronceaux*, etc.

La garde des *chastels* ou forteresses se servait de ces instruments à l'effet surtout de donner l'alarme. Froissart, parlant de la surprise du *chastel de Thun* par le comte de Hainaut (1339), dit, en finissant son récit: « Aussi « la guète du châtel ouït la frainte et l'aperçut de sa garde : si fut tout ébahi « et commença à sonner et à corner en sa buisine (4). » Dans le même auteur, il est souvent question de certains avertissements donnés au moyen du cor. Messire Guillaume de Gauville, ayant projeté de faire rentrer par une trahison la ville d'Évreux au pouvoir du roi de Navarre (1357), exposa son dessein à un bourgeois de cette cité: « Si très-tôt, lui dit-il, que je « orrois un petit cor sonner de mon varlet, je me avancerois et occirois le « châtelain. » Effectivement, messire Guillaume, ayant fait tous ses préparatifs, vint un jour frapper à la porte du châtel, demandant, suivant sa coutume, à visiter son ami le châtelain, auquel, après l'avoir entretenu *d'aucu-*

(1) Dans l'*Histoire des Croisades*, de Michaud, première partie, vol. I, voyez entre autres les pages 197, 208, 240, 284, 455, etc.; voyez aussi les tomes II, III et IV.

(2) *Chronique de Romanie*, lib. II, édit. Buchon.

(3) Le texte grec appelle ces derniers *buccins turcs*.

(*Chronique de Morée*, liv. II, édit. Buchon.)

(4) Froissart, *Chroniques*, tom. I, p. 71, édit. Buchon.

nes choses oiseuses, il proposa une partie d'échecs. Sous prétexte d'envoyer chercher son jeu d'échecs qu'il disait avoir oublié, il congédia son *varlet*, qui alla prévenir les conjurés. Quelques minutes s'étaient à peine écoulées, que l'on donna le signal convenu, et messire Guillaume, ayant ouï *le petit cor*, frappa de sa hache le trop confiant châtelain, et le tua. « La guète du « châtel, ajoute Froissart, avoit ouï sonner le cornet du varlet, et étoit « durement émerveillé que ce pouvoit être; car on avoit fait une ordon- « nance en la ville, que sur peine de perdre le poing, nul ne sonnât nul « cornet. Si corna tantôt, *trahis*, *trahis* (1)! »

A la même époque, la chevalerie écossaise avait des cors et des trompettes dont l'usage, comme nous le prouverons bientôt, remonte en général fort loin dans l'histoire des principaux États de la Grande-Bretagne. Lorsque Douglas s'empara par surprise du château de Haidenbourg, *il corna un cor* (2),

(1) Froissart, *Chron.*, tom. I, liv. I, 4e partie, chap. 58 et 59, édit. Buchon.

(2) *Corner*, dans un sens absolu, c'était proprement donner du cor; de même que *tromper* signifiait quelquefois sonner de la trompe ou trompette, autrement dit trompeter. « Sur « quoi, dit P. Borel, on a inventé le plaisant rébus d'une mort qui sonne de la trompe, avec « ces mots : La mort qui trompe. » On disait aussi naguère, dans un sens actif, *corner* (un) *cor*, *tromper* (une) *trompette*, *sonner* (une) *sonnette*, etc.

Li veneor (les chasseurs) lor cor cornant
Lesqex (lesquels) vont durement sonnant.
Le Roman du Renard, publié par M. Méon, v. 5498.

Le cor ou la trompette servant à donner le signal du combat, Charron dit, au livre III de son *Traité de la Sagesse :* « Après la justice vient la prudence, qui faict meurement délibérer « avant que *corner* la guerre. » Cette expression rappelle celle des anciens : *Classicum canere.* Comme on avait aussi coutume, dans le moyen âge, chez les princes et les grands seigneurs, d'annoncer le moment du repas au son du cor, sans doute parce que cet instrument, étant destiné pour la chasse et pour la guerre, était réputé le plus noble de tous, on disait *corner l'eau*, pour indiquer cet usage, attendu qu'on avait l'habitude de se laver les mains avant de se mettre à table. Tout gentilhomme n'avait pas le droit de faire *corner* son dîner ou son eau; c'était un honneur qui n'appartenait qu'aux personnes de la plus haute distinction. Lorsque Froissart décrit les mœurs d'Artavelle, ce chef fameux des Gantois révoltés, il remarque qu'Artavelle tenait l'état d'un prince, et que *tous les jours*, *par ses ménétriers, faisoit sonner et corner devant son hostel à ses disnées et soupées.*

(Voy. tom. III de l'*Histoire de la vie privée des François*, par Le Grand d'Aussy, nouvelle édition, avec notes, corrections, etc., par J. B. de Roquefort. Paris, 1815.)

dit Froissart, pour appeler ses douze compagnons placés en embuscade. On voit souvent dans le même historien que la plupart des troupes européennes, notamment l'armée française et l'armée anglaise, réglaient leurs différents mouvements au son de la trompette. « Quand le soleil fut levé le lendemain, est-il dit au sujet de l'armée anglaise, les maréchaux de l'ost (armée) firent sonner les trompettes pour armer toute manière de gens et traire avant à l'assaut. » On lit à un autre endroit, au sujet de l'armée française : « Or vous conterons du roi de France, qui a lendemain cuidoit « (croyait) avoir la bataille, si fit au matin sonner ses trompettes. Si s'ar- « mèrent tous gens et montèrent à cheval, bannières et pennons devant « eux, et se mirent en ordonnance de bataille (1). » Cet instrument servait aussi à donner le signal du départ, ainsi qu'il appert d'un autre passage des mêmes chroniques : « Puis fit (Édouard, roi d'Angleterre) savoir par- « tout son ost, que chacun fut armé et appareillé au son de la trompette, « pour mouvoir et partir de là pour aller ailleurs (2). » Et au commencement du chapitre qui suit : « Le roi d'Angleterre ne dormit mie gramment cette « nuit, ains (mais) se leva à mie nuit et fit sonner la trompette en « signe de déloger (3). » Olivier de la Marche nous apprend que le duc de Bourgogne avait des trompettes affectées au service de sa cavalerie. Après la bataille livrée, près d'Oudenarde, par les Bourguignons aux habitants de Gand, qui assiégeaient cette ville, et dans laquelle les premiers furent vainqueurs, le duc, ayant été prévenu que les ennemis venaient de lever le siége d'Oudenarde, *fit sonner ses trompettes*, dit le chroniqueur, *pour estre à cheval en toute diligence*. Nous pourrions rapporter encore beaucoup d'autres passages tirés des historiens de cette époque, qui témoignent également de l'usage presque général de la trompette dans les armées au treizième et au quatorzième siècle; mais nous nous en tiendrons aux citations précédentes, les croyant suffisantes pour éclaircir tous les doutes à cet égard.

Dans les joutes, les tournois, les pas d'armes, où figurèrent par la

(1) Froissart, *Chron.*, tom. 1, liv. 1, IIe partie, ch. 21.

(2) Le même, *id.*, tom. 1, liv. 1, 1re partie, ch. 278.

(3) Voy. encore Froissart, *Chron.*, liv. III, ch. 21, édit. Buchon : *Si sonnèrent parmi l'ost* (l'armée du roi de Portugal) *les trompettes de délogement.*

suite un assez grand nombre d'instruments joués par des ménétriers, les trompettes étaient employées à donner différents signaux. Elles y annonçaient d'abord par une fanfare générale l'entrée de chaque chevalier dans la lice; puis elles se faisaient entendre de nouveau à chaque coup extraordinaire de lance ou d'épée; enfin, le nom du vainqueur était célébré à *grands sons de trompettes et clairons*, ainsi que l'attestent en maint endroit les chroniques où sont relatés les hauts faits de la chevalerie (1).

Les trompettes dont on se servait dans les occasions solennelles, quand il fallait par exemple escorter le souverain, étaient pour l'ordinaire des instruments de prix. Lorsque le roi Charles V marcha au-devant de l'empereur Charles IV, *les trompètes du roy, à trompes d'argent, à panonceaulx brodés* (2) *devant aloient, qui pour faire les gens avancier par foiz trompoyent* (3).

Pour terminer ce qui concerne les trompettes, nous citerons encore un dernier exemple de leur emploi à la guerre en parlant du *carroccio*.

Autrefois, la bannière de France ou gonfanon était attachée au haut d'un mât planté sur un échafaud qui posait sur un chariot traîné par des bœufs richement caparaçonnés, et dont les housses de velours portaient la devise ou le chiffre du prince régnant. Au pied du mât, un prêtre célébrait la messe tous

(1) C'est également par le son belliqueux de ces instruments qu'on égayait les festins royaux. La Chronique de Saint-Denis, parlant des noces de Louis, dauphin, qui fut roi de France et premier du nom, dit : « Du service ne doit estre question; car des viandes possi- « bles à trouver y avoit largement, *et entremets de trompettes et clairons* : et ménestrels, lucs, « psaltériens, héraux et poursuivans y avoit assez. » Le mot *entremets*, dont la signification a été très-restreinte de nos jours, et qui ne s'emploie plus guère qu'en termes gastronomiques et culinaires, s'entendait autrefois de plusieurs représentations données pendant un repas, pour occuper les convives, soit dans l'intervalle des différents services, soit dans l'entre-deux d'un mets ou service à un autre mets, d'où ce mot *entremets*. Cet usage était déjà fréquent à la cour, au treizième siècle. Pour ces divertissements, on faisait rouler jusque dans la salle du festin des décorations qui représentaient des villes, des châteaux, des jardins avec des fontaines d'où coulaient toutes sortes de liqueurs. La musique accompagnait presque toujours ce genre de spectacle, qui était fort goûté, et souvent elle formait à elle seule un *entremets*. Il y avait donc aussi, comme on vient de le voir, des entremets de trompettes et clairons.

(2) Petites banderoles armoriées.

(3) Sonnaient de leurs trompettes. (Voy. Christine de Pisan, *Livre des faits du sage roi Charles* (Charles V), IIIe partie, chap. 36, édit. Buchon.)

les matins, et, indépendamment des dix chevaliers qui montaient chaque jour la garde sur cet échafaud, il y avait un certain nombre de trompettes dont les fonctions consistaient à encourager les troupes au combat. L'usage de ce chariot, qui remonte au douzième siècle, d'autres disent même au onzième, et qui ne dura en France que l'espace d'environ cent trente ans, nous venait d'Italie, où il se maintint, assure-t-on, jusqu'au dix-septième siècle. Les armées du Nord l'avaient également adopté, et l'étendard royal de Hongrie flottait aussi sur une machine construite d'après ce système. Il n'est point dit qu'une grosse cloche fût suspendue à celle dont se servaient les Français ; mais ce qu'il y a de certain, c'est qu'il y en avait une au chariot ou *carroccio* que traînaient les Florentins, les Lombards et les Vénitiens dans leurs expéditions, ainsi que le témoigne Villani dans son histoire de Florence, et Bonanni dans son *Gabinetto armonico* (1). Il paraît, du reste, que c'était généralement la coutume alors d'en suspendre à cet appareil de guerre ; car Magius, décrivant ce dernier, s'explique en ces termes : « C'était une espèce de tour qui marchait au milieu de l'armée de « l'empereur ou d'autres princes. Une cloche y était attachée, et l'on se ran- « geait ordinairement autour de cette espèce de pavillon. » (Voyez pl. VI. A., fig. 1.) Antoine Cavalier, dans sa description de Crémone, prétend que les Crémonois en furent les inventeurs ; d'autres assurent que les Grecs en avaient déjà eu connaissance. Villani, que nous avons cité plus haut, dit que la cloche de cette lourde machine s'appelait *martinella ;* et Bonanni, de son côté, rapporte que les Italiens s'en servaient pour donner les signaux aux soldats, comme on fait maintenant avec la trompette. Fauchet, dans son traité *de l'Origine de la milice et des armes*, parle aussi d'une cloche que les Florentins *portoient durant le combat, et qu'ils martelloient pour encourager leurs gens.*

Quoi qu'il en soit, cette tour portative contenant une cloche nous conduit à parler du beffroi, qui a beaucoup d'analogie avec la machine précédente. On sait que les beffrois étaient dans l'origine des tours portatives, où une sentinelle faisait le guet, et par le son d'une cloche donnait, en cas de besoin, l'effroi et l'alarme (2). On a aussi employé le nom de beffroi

(1) Bonanni, *Gabinetto armonico.* Roma, 1722.

(2) Pasquier (VIII, 52) croit que le mot *beffroy* a été dit pour *effroy*, et que sonner le

pour désigner un lieu élevé dans une place frontière où l'on fait le guet, et d'où l'on sonne l'alarme quand les ennemis paraissent. Le mot a été ensuite appliqué à l'instrument même. Dans l'histoire des communes, au moyen âge, où il se rencontre assez souvent, il désigne une tour unique très-élevée, et située sur l'un des côtés de la place publique. C'était, en effet, au son de la cloche du beffroi (1) que les bourgeois s'assemblaient, et même une des clauses du serment des *communiers* leur ordonnait de se réunir en armes aussitôt que ce signal les appelait à la défense des intérêts communs. Le droit de posséder un beffroi était devenu pour les communes un de leurs principaux priviléges; et les princes qui voulaient anéantir ces institutions ne croyaient pas mieux y parvenir qu'en privant les habitants des villes de leurs beffrois. C'est pourquoi Philippe le Bel, après la bataille de Cassel, livrée en 1340, entre autres châtiments qu'il infligea aux bourgeois d'Ypres, fit dépendre la cloche du beffroi de leur cité. Dans la charte accordée par Charles le Bel, en 1322, aux sollicitations de l'évêque de Laon, et qui contient l'abolition de la commune de cette ville, on lit en propres termes que les bourgeois de Laon « seront privés du droit de posséder des échevins, une assemblée de majeurs, du sceau, *une cloche*, *un beffroi* et une juridiction (2). » Ce qui précède peut nous donner une idée de l'importance qu'on attachait jadis *au rachat des cloches*, quand une ville avait été conquise après un siége. Cet ancien usage militaire était l'une des prérogatives du grand maître de l'artillerie. Lorsqu'une place sur laquelle on avait tiré le canon était forcée de se rendre, les cloches des églises, ainsi que tous les ustensiles de cuivre qui se trouvaient dans la ville, devaient appartenir à cet officier supérieur ou être rachetés par les habitants, à moins que dans la capitulation il n'y eût une convention contraire à cette singulière

beffroi revient à cette expression (d'ailleurs inusitée) : *sonner l'effroy*. Nicot le dérive de *bee* et d'*effroy* : « Le beffroy était fait, dit-il, pour *beer*, c'est-à-dire pour regarder et faire « le guet en temps soupçonneux, et pour sonner l'effroy. » (Voy. Du Cange et Ménage.) Ce nom, dans l'origine, s'appliquait même indifféremment à toute espèce de tour construite dans un but stratégique.

(1) On appelait aussi cette cloche banale *bancloche* ou *bancloque*, à cause d'une des significations du mot *bannir*, qui était l'équivalent d'*appeler*, *convoquer*, *publier*.

(2) « Jure scabinatus, collegii majoratus, sigilli, *campanæ*, *berfredi* et jurisdictionis. » Voyez Du Cange, au mot *Belfredus*, et Augustin Thierry, *Lettres sur l'histoire de France*.

disposition. Toutefois le grand maître ne gardait ordinairement pour lui qu'une partie du rachat, et distribuait le reste aux officiers d'artillerie qui étaient sous ses ordres. Cet usage, qui, suivant le père Daniel, existait encore du temps de Louis XIV, était depuis longtemps tombé en désuétude, lorsqu'il fut rétabli en 1807 par Napoléon, à l'occasion de la prise de Dantzick. La ville racheta ses cloches, et le montant de leur valeur fut distribué aux troupes (1). Depuis lors, il ne s'est plus présenté d'occasion de le remettre en vigueur. Pour en revenir aux beffrois, en France, dans les villes de guerre, on appliquait ce nom à une tour spéciale, à un clocher ou à tout autre lieu élevé, d'où l'on donnait différents signaux, soit aux habitants, soit aux troupes, au moyen d'une cloche, ainsi qu'on le fait encore de nos jours. Un écrivain militaire nous dit qu'au dix-huitième siècle, pour ouvrir les portes d'une ville de guerre, la cloche du beffroi devait être sonnée à grand vol, et qu'en même temps les tambours de toutes les gar-

(1) Cette distribution eut lieu entre les militaires des différents grades, dans les proportions ci-après :

Général de brigade	4,000 fr.	Sergent-major	100 fr.
Colonel	2,000	Sergent	25
Chef de bataillon	1,200	Caporal	18
Capitaine	600	Canonnier	12
Lieutenant	300		

Les sapeurs et les mineurs furent compris dans cette répartition. La moitié de chacune des sommes ci-dessus énoncées fut donnée aux grades correspondants dans les troupes auxiliaires de l'artillerie et du train.

Un décret du 22 septembre 1810 détermine de la manière suivante la part que chaque grade doit avoir dans le rachat des cloches :

Général de division	16 parts.	Lieutenant	1 part.
Général de brigade	12	Sergent-major et garde	8
Colonel	8	Sergent	4
Major	6	Caporal	1
Chef de bataillon	4	Canonnier	1
Capitaine	2		

Le commandant de l'équipage de siége avait les parts de son grade, plus 20.

Pour déterminer le montant de chaque part, on divisait le prix du rachat par moitiés, dont l'une était affectée aux officiers, et l'autre aux sous-officiers, soldats et employés. Dans cette dernière portion, les auxiliaires et le train avaient demi-part, et les sapeurs et mineurs une part entière comme les canonniers.

des devaient battre la diane pour tenir les soldats alertes. Les sons de la cloche servaient alors, comme aujourd'hui, à indiquer aussi la fermeture des portes, ou bien à signaler soit un incendie, soit l'approche des ennemis, soit quelque surprise de ces derniers (1).

Ce genre d'appel, en faisant connaître aux habitants d'une ville le danger qui les menaçait, a bien souvent préservé des populations entières de la ruine et du carnage. Nous en trouvons des exemples chez la plupart des nations, mais nous nous bornerons à rapporter le fait suivant :

Muget, roi sarrasin, qui résidait dans l'île de Sardaigne, ayant appris que les habitants de Pise étaient allés assiéger Reggio et qu'ils avaient laissé leur ville dégarnie de troupes, accourut à la tête de son armée, entra dans la place et mit partout le feu sur son passage. Une femme courageuse, nommée Ghusica-Gismondi, apercevant le fatal incendie qui allait anéantir sa patrie, courut au palais des magistrats et commença à sonner le beffroi. Ce son inattendu répandit l'épouvante parmi les barbares, qui prirent aussitôt la fuite. Pise, voulant honorer la mémoire d'une femme qui, par son sang-froid et sa présence d'esprit, avait sauvé ses compatriotes des plus grands malheurs, érigea une statue à Ghusica et donna son nom au quartier brûlé par les Sarrasins.

Dans d'autres circonstances, le son des cloches est devenu le signal du meurtre et de la trahison. C'est ainsi que les cloches de Saint-Germain l'Auxerrois, puis celle du Palais, et enfin toutes celles qui existaient dans Paris, s'ébranlèrent un jour pour annoncer l'affreux massacre de la Saint-Barthélemy. Longtemps auparavant elles avaient aussi provoqué, par un lugubre appel, les Vêpres Siciliennes, de funeste mémoire.

Mais les cloches ont souvent eu à jouer un plus noble rôle; elles ont servi et servent encore à évoquer de glorieux souvenirs. Dans le courant de l'année qui vient de s'écouler (1846), les habitants de Harfleur, célébrant l'anniversaire de la reprise de leur ville sur les Anglais, annoncèrent la

(1) En pareil cas, nous disons maintenant *sonner le tocsin*. Le mot *tocsin* exprimait d'abord le bruit résultant de l'action de frapper ou de mettre en branle la cloche d'alarme (TOCSIN, de *toc*, TOUCHER; — SIN, de *sing*, anciennement CLOCHE); puis il a été appliqué à la cloche même; ainsi on dit la cloche du tocsin, c'est-à-dire qui sert au tocsin, au bruit d'alarme, ou bien simplement le tocsin.

fête par cent quatre coups de cloche, chiffre qui rappelle le nombre des combattants français en cette mémorable affaire.

On a quelquefois fait enlever les cloches d'une ville lorsqu'elles avaient servi à assembler des séditieux ou qu'on voulait seulement prévenir une révolte. Cette peine fut infligée, en 1552, à la ville de Bordeaux, et, en 1574, à celle de Montpellier. Pareille chose était également arrivée, en 1547, aux habitants de Marennes en Saintonge; enfin, Michel-Antoine Francès de Urrutigoyti rapporte que l'empereur Charles-Quint fit casser une cloche, à Gand, nommée *Rolland*, parce qu'elle servait à convoquer des assemblées et à émouvoir les peuples (1).

Puisque nous sommes venu à parler des cloches, nous dirons que, dans quelques places d'Allemagne, on avait remis en vigueur, vers le dix-huitième siècle, l'antique usage des clochettes, pour tenir les sentinelles alertes. On plaçait donc, à toutes les guérites qui étaient sur les remparts, une petite cloche sur laquelle la sentinelle devait frapper autant de coups que l'horloge principale sonnait d'heures. En France, on avait adopté un autre expédient, et c'était le fameux cri : *Sentinelle, prenez garde à vous!* répété à haute voix par les gardes vigilantes placées sur les remparts, qui, d'heure en heure, venait seul troubler le silence de la nuit.

De même que nous avons retrouvé dans les temps modernes l'antique usage des cloches pour éprouver la vigilance des sentinelles, de même nous retrouvons encore dans notre histoire l'usage non moins ancien des campanelles, clochettes et grelots appendus au cou des chevaux de guerre. En effet, les chevaux sur lesquels on combattait jadis à l'armée ou dans les tournois avaient, par-dessus les bandes de fer qui les garantissaient des coups, un grand caparaçon fait de même étoffe que la cotte d'armes du cavalier. Ce caparaçon était tout autour garni de petites cloches et de gros grelots entremêlés; le bruit qui résultait de cette sonnaillerie donnait de l'ardeur au cheval. Ainsi a-t-on vu depuis, par une imitation de cet usage, l'équipement du brave cheval de guerre passer au pacifique mulet de charge, et le collier de sonnettes remplacer cette partie du caparaçon qui couvrait autrefois le cheval de la tête au poitrail. Ces petites cloches étaient généralement nommées *campanelles*, diminutif du mot *campana*, qui servait à désigner les grosses cloches des tours ou forteresses; mais elles

(1) Voy. Jean-Baptiste Thiers, *Traité des cloches*. Paris, 1721

reçurent aussi, dans certaines occasions, le nom de beffrois, que l'on appliquait également aux cloches d'alarme. Quand on ne fixait pas de véritables sonnettes au caparaçon, on en figurait dessus par une broderie, et elles passèrent ainsi dans les armoiries de quelques maisons de la noblesse de France. Sous Childebert, on n'avait pas encore cette mode de mettre des sonnettes dans les équipements de guerre des montures, sans quoi Frédégonde n'eût probablement pas eu recours au stratagème qui lui donna la victoire sur les Austrasiens en 594. Comme on laissait alors paître librement les chevaux en temps de paix comme en temps de guerre, on leur mettait au cou des sonnettes ou clochettes afin de pouvoir les retrouver sans peine. La régente fit tourner cet usage au profit de ses desseins. Par son ordre, chaque cavalier de son armée suspendit une sonnette au cou du cheval qu'il devait monter, et le chargea de branches d'arbre; après quoi ils s'avancèrent tous durant la nuit vers le camp de Chilpéric. Les Austrasiens prirent cette cavalerie pour les chevaux du pays qui paissaient dans la plaine. Lorsque l'aube parut et qu'ils purent distinguer cette verte forêt ambulante, pleins d'étonnement, ainsi que le raconte un vieux chroniqueur, ils se disaient les uns aux autres : « *Je ne cuidois més que celle part eussist nuls bois*, » et les aultres répondoient : «*Tu ne sais que tu dis jà, n'os-tu point les clocquettes des bestes qui y paissent* (1)? » Bientôt les Austrasiens reconnurent la vérité; mais quand les doutes cessèrent, il était déjà trop tard; ils n'eurent pas même le temps de se ranger en bataille, et leur déroute fut complète.

Rien ne prouve que l'usage des autres instruments de percussion, comme les tambours et les timbales, se fût complétement éteint pendant un certain temps dans les armées; quelques témoignages même tendent à établir le contraire : seulement, ce qui est presque sûr, c'est qu'on les employait beaucoup moins fréquemment que les trompettes.

On prétend que les tambours vinrent d'Espagne, où les avaient apportés, vers le commencement du huitième siècle, les Maures, qui les tenaient eux-mêmes des Indiens, et que, de là, l'usage s'en répandit par toute l'Europe; mais il est difficile de savoir s'ils avaient dès lors la même forme qu'aujourd'hui. Au reste, la plupart des nations qui vinrent d'Asie ou d'Afrique lors de l'invasion des barbares, connaissaient des instruments de

(1) *Chroniques de Flandres*, édit. Buchon.

percussion analogues aux tambours et aux timbales. Les anciens auteurs français appellent le premier de ces instruments *tabur*, *thabur*, *tabor*, *tabour*, *tabourin* (1). Il en est fort peu question dans Froissart. La première fois qu'on l'y trouve mentionné, c'est à l'occasion de l'entrée d'Édouard III dans Calais, le 3 août 1347, ce qui a fait dire à plusieurs écrivains que le tambour n'avait été connu en France qu'à dater de cette époque. Cependant Michaud, dans son Histoire des Croisades, n'hésite point à donner aux armées chrétiennes des tambours indépendamment des trompettes; il y ajoute même des cymbales. Nous ignorons si les anciens auteurs qu'il a compulsés et les documents auxquels il a eu recours pour son beau travail, lui ont fourni des preuves de ce qu'il avance. Pour peu que ces preuves existent, toujours est-il qu'elles ne sauraient être très-nombreuses, les chroniques que nous avons nous-même consultées ne nous ayant pas offert un seul exemple de l'emploi du tambour proprement dit dans les armées à cette époque. Après cela, doit-on penser que les nations qui s'étaient alliées pour conquérir Jérusalem connaissaient déjà cet usage antérieurement à la première croisade, ou bien faut-il croire qu'elles l'adoptèrent en quelque sorte sur place, quand elles furent arrivées en Orient, à l'imitation de ce qu'elles voyaient faire à leurs ennemis? Cette dernière supposition n'aurait rien d'invraisemblable, puisque, d'après les récits de l'historien Michaud, les croisés, séduits par l'étrangeté somptueuse de la vie orientale, montraient beaucoup d'empressement à s'en approprier les coutumes, se faisant un plaisir et un amusement de revêtir les splendides dépouilles des Sarrasins, de s'habiller comme eux et de s'entourer de tout ce qui compose le luxe et le confortable asiatiques. Rien de plus naturel alors qu'ils aient rapporté, au retour des croisades (2), les instruments de musique

(1) « Sonnent-cil cors, et maint *tabour* noisa. » (*Roman* d'Aubry. Manuscrit.)

Cors sarrazinois et doussaines,
Tabours, flauste traversaines. (Guillaume de Machault, Manuscrit.)

(2) Michaud, faisant la description du camp des croisés (1re croisade), avance que : « différents cris de guerre, les tambours, dont les Sarrasins avaient introduit l'usage en « Europe, et des cornes sonores, percées de plusieurs trous, appelaient les croisés aux « exercices militaires. » (*Histoire des Croisades*, 1re partie, tome Ier, page 188. *Voy.* encore, pour le même objet, les pages 297 et 445.)

qui, par leur son bruyant et éclatant, leur avaient semblé particulièrement propres à former un bruit de guerre et à exciter les troupes sur un champ de bataille; mais qu'ils aient continué à faire un usage régulier de ces instruments, qu'ils aient employé les tambours pour transmettre des ordres et des signaux, c'est ce qu'on n'oserait certainement affirmer, malgré l'opinion émise par l'auteur de l'Histoire des Croisades. Les Français surtout ne paraissent nullement avoir eu l'idée d'observer une pareille coutume, et c'est ce qui donne plus de crédit à l'opinion qui se fonde sur le passage de Froissart cité plus haut. D'ailleurs, tant que la noblesse ne voulut combattre qu'à cheval et qu'il n'y eut sur pied que de la cavalerie, ce fut plutôt à la trompette que durent être confiés les différents appels militaires. Est-on bien sûr, demanderons-nous encore, que les tambours dont il est parlé fussent l'espèce d'instruments que nous désignons maintenant par ce mot? Les Anglais, dans des temps fort reculés, ont eu un instrument de percussion qu'ils tenaient selon toute probabilité de l'Orient. Jones le rapproche à tort, selon nous, du tympanum des Hébreux et des Grecs, qui était proprement une espèce de tambour de basque. « Le « *tabwred*, *tabret* ou *drum*, dit-il, était anciennement un instrument de « joie et de plaisir, servant à accompagner d'autres instruments pour les « fêtes, les danses et les cérémonies. Ensuite, ajoute-t-il avec moins de « raison, il fut employé à la guerre pour diriger les soldats dans les marches, « les attaques, retraites, etc. Mais le tambour (*drum*) dont on se servait « alors était plus large que le *tabor* » (voy. pl. V, fig. 9 et 10) (1). On voit parfaitement par ce que dit ici Jones et par le dessin qu'il donne de l'instrument qu'il entend parler en premier lieu d'une espèce de tambour de basque, et qu'en second lieu il prétend désigner au contraire une espèce de timbale, comme le prouve d'ailleurs fort clairement dans son ouvrage une autre figure gravée tout à côté de la précédente, et représentant exactement le dernier instrument que nous venons de nommer. Or, serait-ce là le tambour dont se servaient les Anglais à la guerre avant que celui des modernes devînt d'un usage presque général en Europe? Dans ce cas, nous ne

(1) Aujourd'hui encore le mot anglais *tabor* ou *tabour* signifie un tambour de basque; mais les Espagnols donnent au tambour à peu près le même nom que nous (ils l'appellent *tambor*), et disent *pandero* pour désigner un tambour de basque.

trouvons rien encore qui puisse nous éclairer sur l'origine du tambour proprement dit; nous ne trouvons qu'un fait établissant une sorte de priorité en faveur de l'usage des timbales. Au reste, ainsi que nous l'avons inféré plus haut, ce dernier instrument a sans doute eu la même origine que les tambours, c'est-à-dire qu'il fut également apporté en Europe, soit par les Orientaux, soit par les croisés à la suite de leurs expéditions. Cette origine est parfaitement établie par le nom sous lequel on les désignait primitivement en France et en Angleterre, et qui dérive bien certainement de *nakerah*, mot qui appartient à la langue des Orientaux, et dont ces derniers se servent encore de nos jours pour indiquer le genre d'instrument que nous appelons maintenant *timbales* (1). Du Cange nous apprend

(1) En Égypte, on appelle les timbales *noqqâryeh* ou *nacarich*. Au reste, tous les auteurs n'admettent point que les nacaires fussent des instruments semblables, ou du moins analogues à nos timbales. C'est encore là une de ces questions si fréquentes dans l'histoire des instruments, que les recherches des érudits ont plutôt servi à embrouiller qu'à éclaircir. Ménage, Caseneuve, dans leurs *Étymologies françaises*, et le docte Huet, dans ses additions aux Étymologies de Ménage, ont pris les nacaires pour des instruments qui s'embouchaient comme la trompette « Ce mot (*nacaire*), dit Huet, se trouve souvent dans nos vieux auteurs français, parce que les trompettes étaient faites de *nacre*, c'est-à-dire de ces espèces de grandes coquilles torses, avec lesquelles les peintres et les poëtes feignent que les Tritons ont coutume de sonner. » C'est là tout au moins, ce nous semble, une étymologie spécieuse. Du Cange est d'une autre opinion, et il s'attache à prouver, dans son *Glossaire* et dans ses *Notes sur Joinville*, que cet instrument n'était autre chose que nos timbales actuelles; en cela, il a pour lui l'autorité d'un manuscrit anonyme de la bibliothèque du Roi, qui s'exprime ainsi : « Quelques-uns frappaient des nacaires avec des bâtons (Quidam nacaria baculabant). » Borel, dans son *Dictionnaire des termes du vieux langage*, émet un avis analogue : il écrit au mot *Nacaire*, ou, d'après son orthographe, *Naquaire :* « Instrument provoquant « à la hardiesse comme la trompette (Froissard). Et le *Catholicum parvum* explique le mot « *Tinnito, Je joue des naquaires;* à cause de quoy je croirois que ce fussent les tymbales « dont à présent se servent les Allemands ès armées. » On lit dans Sanudo : *Qu'ils sachent battre nacaires, tympana* ou *tambour* (Sciant pulsare nacaria, et tympana seu tambula). Le *Dictionnaire de La Crusca* en donne la définition suivante : « La nacaire est un instrument semblable au tambour qui se joue à cheval (Nacchera strumento simile al tamburo che si suona á cavallo). Enfin, d'après un ancien glossaire français, *tinctitare, pulsare, baculare,* signifiaient jouer des nacaires ou des timbales (Daniel, *Hist. de la milice française*). Les divers auteurs dont nous venons de parler s'appuient sur des passages tirés des anciens écrivains, entre autres des poëtes; mais de pareils témoignages n'offrent pas toujours une solution irréfragable, car ces écrivains peuvent bien avoir confondu entre eux les instru-

qu'il est fait mention de timbales sous ce nom de *nacaires* dans la vie de Louis VII par Suger (1).

D'après tout ce qui précède, il est évident qu'on ne peut guère déterminer l'époque où les timbales commencèrent à être en usage chez les Européens, ni dire au juste quel fut le peuple qui les employa le premier. Tout

ments qu'ils voulaient désigner, et les avoir attribués à telle catégorie plutôt qu'à telle autre, parce qu'ils en ignoraient peut-être eux-mêmes et la nature et l'usage. Il faut d'ailleurs être très-versé dans la connaissance du vieux langage français pour se garder de toute erreur. La citation suivante, par exemple, semble établir que les nacaires étaient des instruments à vent, puisque le mot *sonner* leur est appliqué.

Tambours, trompes et nacaires,
En tant de lieux çà et là *sonnent*,
Que toute la contrée estonnent.

Cependant Lacombe, dans son *Dictionnaire du vieux langage*, tout en rapportant cette citation, traduit le mot *nacaires* par celui de timbales. Il a raison en effet; car on peut observer dans le passage ci-dessus que le mot *sonner* s'applique également aux tambours, parce qu'autrefois ce mot s'employait en parlant de tout ce qui rendait des sons, abstraction faite de la nature de l'instrument dont on se servait. De tant de contradictions il est difficile de faire jaillir la vérité. Nous croyons toutefois que le mot *nacaire* servait, dans le vieux langage français, à désigner principalement les timbales, et que ce dernier mot, c'est-à-dire *tympanum*, adopté en premier lieu par les Allemands pour désigner le même instrument, passa beaucoup plus tard dans la langue française, changé ou en quelque sorte traduit en celui de timbales. D'après cela, il serait à supposer que nous n'avons point connu les timbales par les Allemands, sans quoi on aurait de la peine à concevoir que ces derniers ne nous eussent pas transmis avec l'instrument même le nom qu'ils lui donnaient. Les Italiens comme les Allemands désignaient originairement par le mot *tympanum* et les timbales proprement dites et les tambours, ce que confirme Brossard à l'égard des premiers, dans son *Dictionnaire de musique*, où il fait également mention du mot français *timbales*. Aujourd'hui les Allemands ont substitué au terme latin le mot *pauke*, pour désigner les timbales, et les Italiens se servent de l'expression *tympano*, dérivée de *tympanum*. (Voyez ma *Méthode complète et raisonnée de timbales à l'usage des exécutants et des compositeurs*, précédée d'une Notice historique sur l'origine de cet instrument, etc. Paris, chez Brandus et comp., pag. 83, note 1.)

(1) « Tympanis (*tambours*) et *nacariis* et aliis similibus instrumentis horribiliter resona« bant. »

Dans ce passage de Suger, le mot *nacariis* a été souvent défiguré soit par les copistes, soit par les écrivains citateurs. Meursius prétend y avoir lu, au lieu de *nacariis*, *anacaris*; d'autres *macariis*, d'autres enfin *nasariis*.

porte à croire que les Hongrois, qui abandonnèrent la Scythie vers le neuvième siècle et vinrent se fixer en Europe, apportant avec eux, dans leur nouvelle demeure, les mœurs, les armes, la danse et le chant asiatique, ont dû connaître ce genre d'instrument bien antérieurement même à la date rapportée par le père Benoît, capucin, auteur d'une histoire de la Lorraine. Ne sait-on pas d'ailleurs que les Huns, leurs devanciers, qu'on dit avoir été, comme eux, Scythes d'origine, et qui, sous la conduite d'Attila, s'établirent dans la Pannonie, avaient aussi possédé des timbales (1)? Dans l'ouvrage du père Benoît, il est dit que les timbales étaient connues en Hongrie, l'an 1457, mais qu'elles étaient complétement inconnues en Lorraine, car, en faisant la description d'une magnifique ambassade que Ladislas, roi de Hongrie, envoya en France pour demander en mariage madame Madeleine, fille de Charles VII, cet historien cite, à l'appui de son assertion, une ancienne chronique touchant la visite rendue à Nancy par l'archevêque de Cologne au chef de l'ambassade, dans laquelle se trouvent ces mots : *On n'avoit ni mi oncques veu des tabourins comme de gros chaudrons qu'ils faisoient porter sur des chevaux*.

Quelques passages de Froissart établissent pourtant que les timbales étaient employées avant cette époque dans plusieurs autres contrées d'Europe. A l'endroit où il est question de l'entrée d'Édouard, roi d'Angleterre, dans la ville de Calais, après la reddition de cette place (1347), le chroniqueur dit : « Quant ce fut fait, le roy monta à cheval et fit monter « la royne, les barons et les chevaliers, si chevauchèrent-ils devers Calais « et entrèrent dedans la ville à foison de *trompettes*, de *tabours*, de *nacaires* « et de *buccines* (2). » Il est encore fait mention des timbales dans le récit de l'embarquement du duc de Bourgogne pour une expédition en Barbarie (1390). « Moult grand beauté et plaisance fut d'ouïr ces trom- « pettes et ces claronceaux retentir, bondir, et autres ménestriers fai- « sant leur mestier de *pipes*, de *chalemelles* et de *naquaires*, tant que

(1) Voyez précédemment ce que nous avons dit de la musique guerrière des Huns.

(2) Froissart, *Chroniques*. On lit dans un autre manuscrit, d'après une version qui diffère quelque peu de la précédente : « Et entrèrent en la ville à si grand' foison de menestrandiers, de trompes, de tambours, de nacaires, de chalemies et de muses, que ce seroit merveilles à recorder. »

(Voyez les *Chroniques de Froissart*, édition *Buchon*, tom. 1, liv. 1, part. 1, chap. 322.)

« du son et de la voix qui en issoient en retentissoit toute la mer (1). »

Les diverses citations qui précèdent peuvent donner une idée des instruments employés à composer une sorte de musique militaire dans le moyen âge. Bien que le nombre de ces instruments, selon toute apparence, ne fût pas encore, à cette époque, régulièrement déterminé, il ne devait pas laisser néanmoins d'être pour l'ordinaire assez considérable, puisque Jean le Fèvre, seigneur de Saint-Remi, dans son histoire de Charles VI, parlant de la nuit qui précéda la bataille d'Azincourt, dit avec surprise : « Jaçoit que les François fussent bien cinquante mille hommes, si y avoit- « il peu d'instruments pour eux resjouir. »

Dans les entrées triomphales des princes, des souverains, des seigneurs et chevaliers, dans leurs marches solennelles et même dans leurs expéditions guerrières, on voyait presque toujours intervenir des ménétriers jouant de toutes sortes d'instruments, mais principalement du rebec. Charles VIII, partant pour son expédition contre le royaume de Naples (1494), emmena sa chapelle avec lui, et fit des processions à Viterbe et à Pontgibaud. Les chantres français se mêlèrent au clergé italien, après lequel venaient les *trompettes, clairons, tabourins, ménestriers et toutes sortes d'instruments jouants à qui mieux mieux.*

Dès ce temps, un grand nombre de seigneurs eurent à leur suite des musicien attitrés. Le 18 décembre 1498, César Borgia, faisant son entrée à Chinon, où il allait avoir une entrevue avec Louis XII, déploya toutes les pompes d'un cortége fastueux, dans lequel figuraient trois ménétriers, « c'est à scavoir, dit Brantôme, deux tabourins et un rebec (dont l'on en « usoit fort de ce temps), puis quatre trompettes et clarons d'argent riche- « ment habillés, sonnans tousjours de leurs instruments (2). »

Au reste, en Italie, d'où nos seigneurs français prirent cette mode d'avoir à leur suite une bande assez nombreuse de musiciens, l'importance des instruments, au point de vue de la science militaire, était depuis longtemps généralement reconnue; mais c'est principalement sous le règne des Médicis que les écrivains commencèrent à en rendre témoignage. « Les troupes italiennes, dit le célèbre Machiavel, savaient depuis long-

(1) Froissart, *Chron.*, édit. Buchon, tom. III, liv. IV, chap. 13.

(2) Brantôme, les *Hommes illustres.* Vie de César Borgia.

« temps battre du tambour de diverses manières, pour en obtenir des si-
« gnaux différents. Les condottieri furent donc les premiers à se servir « du tambour en l'accompagnant de l'arigot ou du galoubet. » Autre part il dit encore : « Les soldats doivent se conformer aux indications de l'en-« seigne, et celui-ci, de son côté, doit suivre les signaux qui lui sont four-« nis par le jeu des tambours, car, lorsque ces derniers savent bien battre « la caisse, on peut dire qu'ils règlent le pas de toute l'armée, chacun de-« vant les prendre pour guide de ses allures, afin de conserver le bon « ordre et de ne jamais faillir (1). » Du temps de Zarlino, on employait des tambours et des trompettes, voire même d'autres instruments ; car, dit ce savant musicien, « de deux corps d'armée en présence, l'un « n'attaquerait pas l'autre s'il n'y était invité par le son des trom-« pettes, des tambours ou de quelque autre espèce d'instrument de mu-« sique (2). » Cette coutume était non-seulement en vigueur chez les Italiens, mais encore chez les Allemands, les Suisses et les Français, et bientôt l'on vit ces différentes nations commencer à enrichir peu à peu leur milice d'instruments dont elles s'empruntaient réciproquement l'usage. C'est ainsi que furent adoptés en France les fifres et les *tabourins* suisses. L'introduction du fifre (3) (voy. pl. VI A, fig. 4) date, selon quelques histo-

(1) Machiavel, *Art de la guerre*, liv. II, chap. 12.

(2) Zarlino, *Institutioni armoniche*. Venetia, 1562, tom. 1, pag. 7.

(3) On prétend que le premier régiment qui fit usage du fifre, à la bataille de Marignan, fut celui d'un colonel nommé *Pfeiffer* ou *Pfiffer*, et que du nom de cet officier est venu le mot *fifre*. Il est douteux que la première assertion soit exacte ; et, quant à la seconde, elle nous paraît encore plus hasardée : car les étymologistes les plus sérieux font dériver avec raison le mot *fifre* de *pfeife*, nom que les Allemands donnent depuis longtemps aux petites flûtes de ce genre, et qui vient de *pfeifen*, verbe qui, dans leur langue, signifie proprement *siffler*; de là *pfeifer*, joueur de flûte. Cette dénomination était passée depuis longtemps dans beaucoup de langues et de dialectes. Pour nous, nous avons dit d'abord *pifre*, comme en ce passage d'*Amadis*, par Gabriel Chapuis : *Plusieurs sont des pifres et autres instruments ;* et dans cet autre, contenant la description d'un combat burlesque, où Rabelais fait marcher l'une des armées ennemies (une armée d'andouilles) au son des *joyeulz pifres et tabours*, *des trompettes et clairons*. Il est donc probable que nous avons appelé ce genre d'instruments *fifre* parce que les Allemands disaient *pfeife* et *pfeifer*, et non parce qu'il y avait à la bataille de Marignan un colonel portant ce dernier nom. D'ailleurs l'usage du fifre dans nos troupes est, selon toute probabilité, antérieur à cette époque.

riens, de François Ier. On remarque en effet quelques-uns de ces instruments sur les bas-reliefs du tombeau de ce prince, lesquels représentent la bataille de Marignan (1). D'autres prétendent que les fifres nous étaient déjà connus du temps de Louis XI. Cependant il n'y en a point de représentés sur le tombeau de Louis XII; mais on y voit plusieurs figures de trompettes, dont quelques-unes sans potence (2) (voy. pl. VI A, fig. 6). Un compte manuscrit de janvier 1537 fait mention de trois fifres ordinaires du roi; enfin Bouchet, dans ses annales d'Aquitaine, dit, en parlant de la cérémonie qui eut lieu pour la rançon de François Ier : « Redondoit de « tous côtés un si grand et merveilleux bruit des arquebusiers qu'on ne « se pouvoit ouïr l'un l'autre. Aussi pour le bruit des tabourins suisses « qui étoient avec les gens de pied françois, ensemble des fibres (fifres), « trompettes, clarons et autres instruments démonstratifs de joie. » Brantôme dépeint également le fracas que produisirent les instruments guerriers

(1) Il est certain qu'on fit usage des fifres dans l'armée française, à la bataille de Marignan; car il existe une composition vocale du célèbre Jannequin, dont cette bataille fait le sujet, et où les fifres et les tambours jouent un rôle assez important. Cette pièce de musique imitative fait partie d'un recueil intitulé *Les inventions musicales de Jannequin*, lequel fut imprimé à Lyon par Jacques Moderne en 1544. L'auteur s'est attaché à y reproduire, conformément au sens des paroles et aux nombreuses onomatopées du texte, les bruits de guerre qui devaient retentir sur le champ de bataille pendant cette journée mémorable. Il n'oublie rien : c'est un tumulte, un vacarme tout à fait approchant de la vérité, avec cette différence que le maître est ici parvenu à le rendre agréable à l'oreille et amusant pour l'auditeur, tant il a su tirer parti des ressources de l'art et faire preuve d'ordre et de clarté dans ses ingénieuses et savantes combinaisons. A bien regarder de près quelques-unes des imitations de Jannequin, il ne paraît pas impossible qu'il se fût proposé d'y rappeler plusieurs des sonneries en usage de son temps, telles par exemple que le *boute-selle* et *à l'étendard*, mentionnées dans le texte. Pour établir cette conjecture avec plus de fondement, nous voulions comparer les passages qui pouvaient être considérés comme des sonneries, ou des fragments de sonneries, avec ceux que nous auraient sans doute offerts d'autres pièces du même auteur, analogues à la bataille de Marignan, par exemple la *prise de Boulogne*, la *réduction de Boulogne*, le *siége de Metz*, etc., pensant que le résultat de cette comparaison, dans le cas où il y aurait eu quelque similitude entre ces passages, eût été de nous conduire à la découverte des principales sonneries usitées à cette époque; malheureusement nous n'avons pu parvenir à nous procurer le recueil des productions de Jannequin, qui contient ces dernières pièces, et qui se trouvaient autrefois à la bibliothèque du Conservatoire royal de musique.

(2) Le père Daniel, *Histoire de la milice française*.

lors du sac de Rome par les Impériaux, peu après la mort du connétable de Bourbon (en 1527). « La muraille et les remparts gaignés, les Ro-« mains commencèrent à fuyr, et sauve qui peut. Les Impériaux pour-« suivent leur victoire de telle furie, qu'on disoit que tous les diables « estoient là tous assemblés, comme disent les Espagnols en leur langue, « car les arquebusades, les crys des blessés et mourans, le battement des « armes, *le son des trompettes, la rumeur des tambours, qui animoient « d'autant plus les soldats au combat,* et les coups de piques faisoient un « tel bruit, qu'on n'eust ouy tonner le ciel quand il eust tonné (1). »

Rien n'est plus propre à nous donner des notions précises sur l'état de la musique militaire chez les Français à cette époque, que l'*Orchésographie* de Thoinot Arbeau (2), qui parut en 1589, et où l'on enseigne entre autres choses à battre du tambour, à jouer du fifre et arigot, etc. La publication d'un livre, en partie consacré à de pareilles matières, est déjà, ce nous semble, une preuve suffisante du fréquent emploi qu'on devait faire des instruments qui s'y trouvent décrits, et dont on n'aurait certainement pas parlé avec autant de détail, s'ils eussent été peu connus et peu usités. Nous allons rapporter *textuellement* les passages les plus intéressants de ce rare et curieux ouvrage, le style d'un contemporain ayant un cachet d'authenticité qui n'en donne que plus de poids à une citation.

« Les instrumens servans à la marche guerriere, dit Thoinot Arbeau, « sont les buccines et trompettes, litues et clerons, cors et cornets, tibies, « fifres, arigots, tambours et autres semblables, mesmement lesdicts tam-« bours.

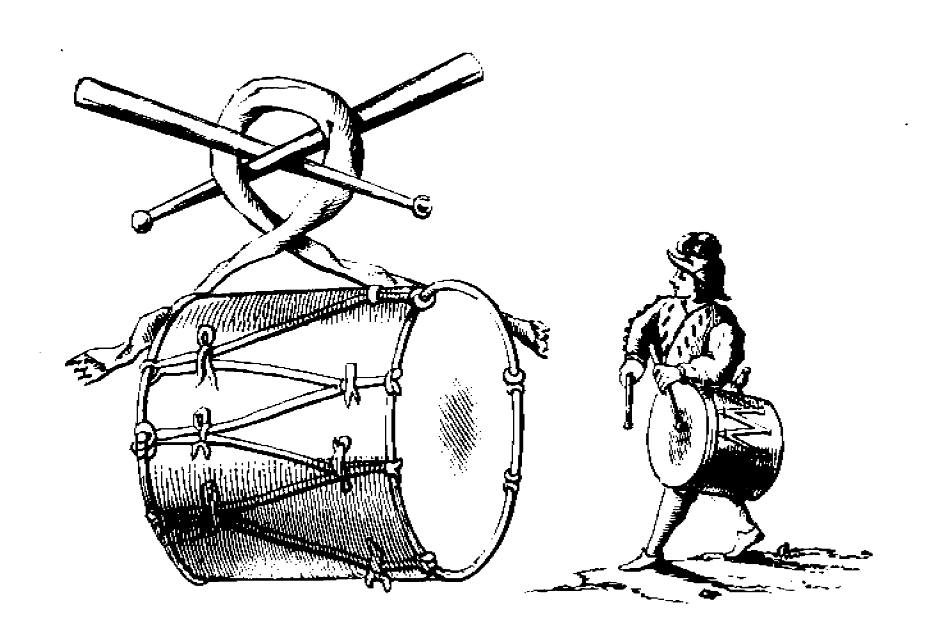
« Le tambour des Perses (duquel usent aulcungs Allemands le portant « à l'arçon de la selle) est composé d'une demy sphère de cuyvre bouchée « d'un fort parchemin d'environ deux pieds et demy de diamètre, et faict « bruit comme d'un tonnerre quand ladicte peau est touchée avec bastons.

« Le tambour duquel usent les François (assez cogneu par un chacun) « est de bois cave long d'environ deux pieds et demy, estoupé d'un cousté « et d'aultre de peaulx de parchemin, arrestées avec deux cercles d'environ « deux pieds et demy de diamètre, bandées avec cordeaux, affin qu'elles

(1) Brantôme, tom. VII, *Vie du connétable de Bourbon.*

(2) Anagramme de Jehan Tabourot.

« soient plus roides : et faict (comme vous pouvez avoir ouy plusieurs fois) « un grand bruit quand lesdictes peaulx sont frappees avec deux bastons « que celui qui les bat tient en ses mains. La figure en est assez cogneue à « un chacun, toutteffois je la mettray icy, puisque nous en sommes en « propos. » Thoinot Arbeau place en effet à cet endroit de son livre la figure que voici :



« Le bruict de tous lesdicts instrumens, dit-il peu après, sert de signe « et advertissement aux soldats pour desloger, marcher, se retirer : et à la « rencontre de l'ennemy leur donne cœur, hardiessse et courage d'as- « saillir, et se deffendre virilement et vigoureusement.

« Or pourroient les gens de guerre marcher confusément et sans ordre, « cause qu'ils seroient en peril d'estre renversés et deffaicts; pourquoy « nos dicts François ont advisé de faire marcher les renes et jougs des es- « couades avec certaines mesures.

« Vous estes musicien, ajoute Thoinot Arbeau, en s'adressant à son « élève (1), et scuavés bien que c'est des mesures, du temps, les unes sont bi- « naires, les aultres sont ternaires, et que de toutes ces deux sortes de temps, « il y en a de pesantes, de moyennes et de concitees. Vous me confesse- « rés que si trois hommes se promenoient et marchoient ensemble, et « chacun deulx vouloit aller à part, selon l'une des trois diversités, ils ne « s'accorderoient pas, car il fauldroit que tous trois marchassent, ou vitte- « ment, ou bellement, ou médiocrement.
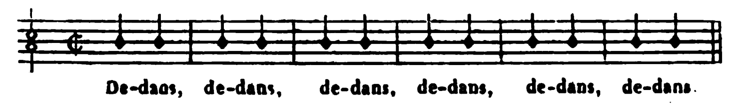
« C'est pourquoy en la marche de la guerre, le François a faict servir le « tambour pour tenir la mesure, suyvant laquelle les soldats doibvent mar- « cher, combien que la plus grand part des soldats n'y sont guieres bien « exercés, non plus qu'en tout le reste de l'art militaire, mais pour cela je « ne laisseray d'en escripre les modes. »

Après avoir indiqué, comme il en a pris l'engagement, la manière de pratiquer un certain nombre de batteries, le même auteur continue en ces termes : « Ce n'est pas nostre intention de traicter icy de l'art militaire : « si vous voulez sçavoir que c'est evolution, voiez le livre que Aelianus « a escript à l'empereur Adrian. Je vous diray seulement qu'oultre les « marches, saltations et danses guerrières cy-dessus declarees, le tambour « use d'une continuation de battemens plus legiers et concitez par mini- « mes noires, y entremeslant des coups de bastons, frappez rudement, les- « quels font un son comme si cestoient coups d'arquebuzes, et ce quand les « soldats approchent l'ennemy de prez : et lorsqu'ils se veullent joindre « contre le bataillon de l'ennemy, les soldats se serrent les uns contre les « autres, comme s'ils estoient tous d'une pièce, et couchent leurs piques et « sarisses, faisans d'icelles un rempart fort espaiz, et difficile à forcer et « rompre. »

(1) L'*Orchésographie* est écrite sous forme de dialogue.



« Cependant le tambour sonne deux minimes noires continues, qui « sont la mesure binaire legiere du pied que les Poëtes appellent Pirrichie, « et s'avanceans tenans tousiours le pied gauche devant et en font lassiette « sur la première notte du pirrichie. Et sur la deuxième notte dudict pir- « richie, ils font lassiette du pied droict dernier, et proche dudit pied « gauche, comme pour s'en servir d'arc bouttant. Et ainsi saultelotans et « danceans, commancent le combat, comme si le tambour vouloit dire :



« Nous appellons le fifre, dit encore Thoinot Arbeau, une petite flutte « traverse à six trouz, de laquelle usent les Allemands et Suysses, et d'aul- « tant qu'elle est percée bien estroictement de la grosseur d'un boulet de « pistolet, elle rend un son agu : aulcungs usent en lieu de fifre dudict « flajol et fluttot nommé arigot, lequel selon sa petitesse a plus ou moins « de trouz, les mieux faits ont quatre trouz devant et deux derrière, et « est leur son fort eclattant, et pourroit-on les appeler petites tibies, parce « premierement on les faisoit de tibies et jambes de grues. Les joueurs « desdicts tambour et fifre sont appellez du nom de leurs instruments, « quant nous disons de deux soldats, que l'ung est le tambour et l'aultre « le fifre de quelque Capitaine. »

Plus loin Thoinot Arbeau parle des hautbois, et fait observer que ces instruments se mariaient fort bien au tambour et au tambourin pour accompagner, aux fêtes de village, la danse récréative, *attendu* (et la raison en peut paraître singulière) *qu'ils étoient extrémement criards, bruyants et demandoient à être soufflez avec force.*

L'extrait qui précède du livre de Thoinot Arbeau nous donne lieu de faire plusieurs remarques. Nous y voyons : 1° que les Français, de même que les Italiens, les Allemands et les Suisses, savaient appliquer les différentes batteries du tambour aux différentes marches et évolutions; 2° qu'ils employaient pour la marche guerrière plusieurs instruments : trompettes, cors, fifres, arigots, ou *petites tibies*, comme l'auteur les appelle, ainsi que les tambours; 3° qu'ils n'avaient pas encore admis le hautbois au nombre des instruments belliqueux, et qu'ils ne s'en servaient que pour accompagner les danses villageoises. Ensuite, le passage relatif aux timbales ou *tambour des Perses* nous apprend que les Allemands employaient quelquefois des instruments de ce genre, mais que selon toute probabilité il n'y en avait point alors dans l'armée française. Néanmoins, comme la France soudoyait à cette époque des troupes étrangères qui, dans le nouveau pays où elles étaient appelées à servir, continuaient d'observer les pratiques militaires de leur nation, il aurait pu se faire que quelques-unes d'entre elles eussent possédé des timbales, ce qui du reste, loin d'avoir été une règle générale, n'eût été qu'une exception. Brantôme, en relevant les abus qu'entraînait cette affluence d'étrangers et de mercenaires dans nos armées, semble vouloir désigner les timbales, lorsqu'il dit ironiquement :

« Mais qui les a fait venir ces messieurs les étrangers, plus prompts aux « trompettes et tambourins d'argent que de cuivre? » Peut-être aussi ne voulait-il parler que du tambour; car plus loin, déplorant l'intervention des étrangers dans les guerres de religion qui déchiraient alors le royaume : « Et quand tout est dict, puisque c'estoit une guerre intestine de la nation « à la même nation, nous la debvions desmêler entre nous autres ensemble, « sans y appeler la nation estrangère comme l'on fait d'estranger contre « estranger. Certes la guerre eust été plus noble, voir en même campagne, « mesmes enseignes pareilles et mesmes armes, *mesmes sonneries de tabou-« rins et de trompettes*, et mesme façon et ordre de guerre. » Cette diversité des sonneries et des batteries dont parle ici Brantôme continua de régner longtemps après, car, peu d'années avant la révolution française, quelques écrivains se prenaient à désirer que les troupes étrangères fussent tenues d'adopter les batteries et sonneries de la nation au service de laquelle elles étaient enrôlées, au lieu de persister à n'employer que celles de leur pays. Mais, pour en revenir aux timbales, il faut également admettre que les Anglais en faisaient usage à l'armée, aussi bien que les Allemands, puisque deux de ces instruments figuraient dans la musique qui jouait pendant les repas de la reine Élisabeth, et dont la composition se rapprochait tout à fait du genre guerrier. En effet, suivant Heuxner, cette musique comprenait douze trompettes et deux timbales, accompagnées de fifres, de cornets et de tambours, qui tous ensemble faisaient résonner la salle pendant une demi-heure (1).

C'est à l'époque même dont nous parlons que l'on a cru voir se reproduire chez les modernes et particulièrement en France le fait étrange de l'emploi exclusif des instruments à cordes comme symphonie de guerre. Induits en erreur par quelques écrivains et par des citations inexactes, n'ayant pu d'ailleurs rassembler tous les documents nécessaires pour la vérification d'un pareil fait, nous avions d'abord partagé cette opinion, non toutefois sans concevoir des doutes sur son exactitude. Mais bientôt les renseignements que nous sommes allé puiser aux sources originales et authentiques, nous ont mis à même de découvrir la vérité, et de recon-

(1) Le roi Henri VIII (1530) avait aussi une musique de ce genre, mais qui n'était composée que de fifres et de timbales.

naître que la fausse interprétation des textes avait conduit certains écrivains à considérer comme un fait général ce que l'on doit bien plutôt regarder, ce nous semble, comme un fait particulier et en quelque sorte exceptionnel. On n'ignore pas que, sous l'influence des mœurs italiennes qui venaient de s'introduire en France au seizième siècle, le goût du luxe s'était rapidement propagé, non-seulement à la cour, parmi les princes et la noblesse, mais aussi dans les armées, parmi les chefs et les généraux. Ceux-ci avaient en effet pour la plupart non-seulement un grand train de maison, mais encore une suite nombreuse qu'ils entretenaient soit à leurs dépens, soit à la charge de l'État, et dans laquelle figurait presque toujours un certain nombre de musiciens. C'est ainsi que le maréchal de Brissac (1), le colonel Gouffier de Bonnivet et plus tard le prince de Condé eurent chacun une bande de violons dont ils se faisaient suivre parfois dans leurs ambassades ainsi qu'à l'armée, non dans le but de composer une musique guerrière propre à émouvoir le courage de leurs soldats, mais afin de se récréer pendant leurs repas et de charmer leurs heures de loisir (2). Les anecdotes suivantes, loin de la détruire, confirment cette assertion, et n'ont certainement pas la signification qui leur avait été faussement attribuée. Brantôme, parlant de Bonnivet et de ses compagnons d'armes assiégés dans Saint-Ya par le duc d'Albe, qui menaçait de réduire cette place en deux

(1) « Si bien qu'il avoit sa bande de violons, la meilleure qui fust en toute l'Italie, où il « estoit curieux de l'envoyer rechercher et la très-bien appoincter; desquels en ayant esté faict « grand cas au feu roy Henry et à la reyne, les envoyerent demander à M. le mareschal pour « apprendre les leurs qui ne valoient rien, et ne sentoient que petits rebecs d'Escosse au prix « d'eux; à quoy il ne faillit de les leur envoyer : dont Jacques Maryo et Baltazarin estoient « les chefs de la bande; et Baltazarin despuis fut vallet de chambre de la reyne, et l'appeloit- « on M. de Beaujoyeux. » (Brantôme, tome 1, *Vie du mareschal de Brissac.*)

(2) Cela était également dans les habitudes de la reine Catherine de Médicis; et lorsqu'en 1569, elle conduisit Charles IX au siége de Saint-Jean-d'Angely, « elle traînoit toujours « avec elle, dit Mézeray, tout l'attirail des plus voluptueux divertissements, et particuliè- « rement une centaine des plus belles femmes de la cour, qui menoient en lesse deux fois « autant de courtisans. Il falloit, comme dit Montluc, que, dans le plus grand embarras de « la guerre et des affaires, *le bal marchât toujours*. Le son des violons n'étoit point étouffé « par le son des trompettes; le même équipage traînoit les machines des ballets et les « machines de guerre; et on voyoit dans une même lice les combats où les François s'égor- « geoient, et les carrousels où les dames prenoient leurs plaisirs. »

jours, les loue d'avoir montré une belle contenance « *de recevoir le grand* « *assaut que leur préparoit le duc d'Albe,* » et il ajoute : « *S'ils se fussent le* « *moins du monde estonnés ils estoient tous perdus.* » Dès lors ce qui suit reçoit une explication toute naturelle : « J'ay ouy dire et raconter à M. du Gua « l'aisné, poursuit Brantôme, qui lors estoit dedans (dans cette place), que, « tant s'en faut que M. de Bonnivet monstrast le moindre semblant d'ap- « prehension, que le jour du grand assaut qu'on attendoit, M. de Bonnivet « fit venir derriere le rempart sa bande de violons, qui montoient tousjours « à une demye-douzaine (car il n'en estoit jamais desgarny) et les fist tous- « jours sonner et jouer tant que l'allarme dura : soubs quel son, et des tam- « bours et trompettes, tout le monde se tressailloit de joie, comme « s'ils fussent esté en une salle de bal, et n'avoient garde d'apprehender « aucune peur (1). » On voit par cette dernière phrase que l'intervention des musiciens de Gouffier de Bonnivet n'était ici qu'une bravade, et qu'elle n'empêcha point les tambours et les trompettes de faire leur office ordinaire; car nous croyons que cette dernière phrase doit s'entendre ainsi : *soubs quel son, et* (c'est-à-dire *joint à celui*) *des tambours et des trompettes*, etc.

On raconte qu'environ un siècle après cet événement (en 1647), au siége de Lérida, le régiment de Champagne, précédé des vingt-quatre violons du prince de Condé, ouvrit la tranchée en plein jour, au son de ces instruments. Si Grammont rend compte de ce fait à peu près en ces termes, Bussy-Rabutin le rapporte différemment. Il ne dit point que les violons eussent figuré à l'ouverture de la tranchée (2), mais il parle d'un repas d'officiers qui eut lieu quelques jours auparavant dans une église en ruine, pavée de dalles tumulaires, et à la fin duquel l'un des convives, égaré par les fumées du vin, se mit à danser au son des violons du prince de Condé, entraînant dans sa ronde bachique et sacrilége un cadavre trouvé dans cette église, et dont il venait de profaner

(1) Brantôme. *Hommes illustres*, *Vie de Gouffier de Bonnivet.*

(2) « Le 27 de mai 1647, on ouvrit les tranchées en deux attaques, celle du prince à une « église ruinée, à deux cent cinquante ou trois cents pas de la porte de la ville, et celle du « mareschal de Grammont à une autre église. »

(*Mémoires de messire Roger de Rabutin*, tome 1er. Lyon et Paris, 1712.)

la sépulture. En tout cas, il ne s'agirait encore ici que d'une bravade (1).

A un siége défensif sous le même règne, des officiers, précédés de six violons, vinrent, après boire, danser sur la brèche; mais une fougace leur

(1) Pour ne conserver aucun doute sur le caractère de cet acte, il suffit de lire le passage suivant, extrait des *Mémoires du comte de Grammont*, frère du maréchal, Mémoires qui ont été rédigés, comme on sait, par Hamilton son beau-frère. Dans ce passage Grammont fait au roi d'Angleterre la relation du siége de Lérida : « Sire, dit-il, monsieur le prince « (de Condé) assiégeait Lérida. La place n'était rien; mais Don Gregorio Brice était quelque « chose. C'était un de ces Espagnols de la vieille roche, vaillant comme le Cid, fier comme « tous les Guzmans ensemble, et plus galant que tous les Abencerrages de Grenade. Il nous « laissa faire les premières approches de sa place, sans nous donner le moindre signe de « vie. Le maréchal de Grammont, dont la maxime était qu'un gouverneur qui fait grand tin- « tamarre d'abord, et qui brûle ses faubourgs pour faire une belle défense, la fait d'ordi- « naire assez mauvaise, n'augura pas bien pour nous de la politesse de Gregoire de Brice. « Mais M. le prince, fier des campagnes de Rocroy, de Norlingue et de Fribourg, *pour insul- « ter la place et le gouverneur*, fit monter la première tranchée en plein jour par son régi- « ment, à la tête duquel marchaient vingt-quatre violons, *comme si c'eût été pour une noce.* »

« La nuit venue, nous voilà tous à goguenarder, nos violons à jouer des airs tendres, et « grande chère partout. Dieu sait les brocards qu'on jetait au pauvre gouverneur et à sa « fraise, que nous nous promettions de prendre l'un et l'autre dans vingt-quatre heures. « Cela se passait à la tranchée, d'où nous entendîmes un cri de mauvais augure, qui partait « du rempart et qui répéta deux ou trois fois : *Alerte à la muraille!* Ce cri fut suivi d'une « salve de canons et de mousqueterie, et cette salve, d'une vigoureuse sortie, qui, après « avoir culbuté la tranchée, nous mena, tambour battant, jusqu'à notre grand' garde.

« Le lendemain, Gregorio Brice envoya par un trompette des présents de glace et de fruits « à M. le prince, priant bien humblement son altesse de l'excuser s'il n'avait point de violons « pour répondre à la sérénade qu'il avait eu la bonté de lui donner; mais que s'il avait pour « agréable la musique de la nuit précédente, il tâcherait de la faire durer tant qu'il lui ferait « l'honneur de rester devant sa place. Le bourreau nous tint parole, et dès que nous enten- « dions, *Alerte à la muraille*, nous n'avions qu'à compter sur une sortie qui nettoyait la « tranchée, comblait nos travaux, et qui tuait tout ce que nous avions de meilleur en soldats « et en officiers. M. le prince en fut si piqué qu'il s'opiniâtra, malgré le sentiment des offi- « ciers généraux, à continuer un siége qui pensa ruiner son armée, et qu'il fut encore obligé « de lever assez brusquement. » (*Mémoires du comte de Grammont*, par Hamilton, tome 1er, chap. VIII.) Bien que le ton frivole et l'esprit malicieux qui règnent dans les *Mémoires de Grammont*, puissent faire douter quelquefois de leur exactitude historique, on ne saurait néanmoins s'empêcher de reconnaître que la vérité perce dans le récit qu'on vient de lire, et qui confirme pleinement d'ailleurs ce que Bussy rapporte de son côté des folies et des fanfaronnades des jeunes officiers pendant ce siége. (Voyez aussi Mézeray, *Abr. chron. de l'hist. de France.*)

fit payer cher cet acte d'insensés. Au reste, de pareils faits se reproduisaient assez fréquemment. On raconte encore que plusieurs officiers français soupant chez le commandeur de Souvrai pendant le siége de Cazal (1630), Barradas, ancien favori de Louis XIII, leur proposa d'aller danser sur une demi-lune et d'y boire à la santé de tous les princes chrétiens, ainsi qu'à celle du marquis de Spinola, général des assiégeants. La proposition est acceptée; on se rend au lieu assigné pour la réunion, et, à défaut de violons, on emmène un trompette avec un joueur de vielle; puis on rit, on boit, on danse. Mais tout à coup les Espagnols, ayant mis le feu à deux mines, font sauter en l'air le malheureux trompette et la plupart des danseurs. Le joueur de vielle, quoique aveugle, a le bonheur de pouvoir se sauver en passant, seul et sans guide, sur une planche étroite où ceux qui y voyaient le mieux n'auraient jamais osé faire un pas (1).

Dans les cas précédents, il est facile de reconnaître que la musique joue un rôle purement accidentel, et qu'elle n'y est nullement considérée comme ayant la moindre attribution guerrière. Les instruments à cordes ne furent donc pas affectés de nouveau au service des troupes de préfé-

(1) Ces folles idées ne venaient pas toujours à éclore dans des cerveaux pris de vin, et quelquefois l'intervention d'une musique joyeuse, pendant le siége d'une place, fut résolue de sang-froid par les officiers français dans un but de galanterie. Un jour, au siége de Mons (1691), après le spectacle tragique que peuvent offrir de meurtrières hostilités, l'artillerie se tut tout à coup vers onze heures du matin, et au fracas épouvantable des bombes succéda un concert de hautbois, que les officiers du régiment du roi donnaient aux dames de la ville. Les musiciens s'étaient placés sur un ouvrage encore tout fumant de carnage, dont nos troupes venaient de s'emparer. Il paraît que les dames de la ville furent sensibles à cet hommage; car elles accoururent sur les remparts pour entendre ce concert, et ne s'en retournèrent qu'après qu'il eut cessé. (*Histoire de l'ordre royal et militaire de Saint-Louis.*) Ce fut un motif moins frivole qui détermina le roi de Hongrie Mathias Corvin, assiégé dans Wratislavie en 1473 par les rois de Pologne et de Bohême, à organiser en face de l'ennemi des divertissements mêlés de danses et de chants. Les alliés commençaient à ressentir les atteintes de la disette, et ils voyaient avec peine que les Hongrois, dans une ville pourvue de vivres comme celle où ils s'étaient retirés, n'auraient point de longtemps à souffrir de la famine. Pour les affermir dans cette idée, Mathias avait fait construire sur les murailles de la ville de grands échafauds, où des tables toutes dressées et chargées des mets les plus exquis, des troupes de musiciens et de jeunes danseuses invitaient les officiers et les soldats hongrois à se livrer au plaisir de la bonne chère. Découragés par ce spectacle répété chaque jour, les assiégeants firent des propositions de paix, et celles-ci ne tardèrent pas à être agréées.

rence aux instruments à vent, ainsi qu'on avait été d'abord tenté de le croire.

La réunion des instruments de musique militaire employés au seizième siècle, et dont Thoinot Arbeau nous a laissé une nomenclature assez complète et sans doute assez fidèle, ne tarda pas à s'augmenter, par le caprice et la volonté des chefs, de quelques instruments nouveaux, dont l'usage, d'abord restreint aux troupes placées sous leur commandement immédiat, s'étendit ensuite à toute l'armée. C'est ainsi que nous voyons apparaître les cymbales du temps même de Brantôme, qui, au sujet des ménétriers dont César Borgia s'était fait accompagner lors de son ambassade en France, à savoir, *deux tabourins et un rebec* (*dont l'on en usoit fort de ce temps*), ajoute immédiatement, « comme aujoud'huy font les grands « seigneurs d'Allemaigne et généraux d'armées qui usent de leurs cym« balles quand ils marchent, ainsi que fit le baron Dosne (1) par grand « ostentation, mais ce brave grand M. de Guyse les lui cassa et en fit taire « le son à sa grand'honte. J'ay veu ce grand roi de Navarre Anthoine, père « à nostre roy, en user de mesme à l'imitation d'Allemaigne lorsqu'il fut « lieutenant général du roy Charles Neuviesme, quand il marchoit, ce « qu'il faisoit beau voir à la guerre sonnans tousjours devant luy et nous « en *donnant beaucoup de plaisir en chemin qui nous en soulageoit d'au« tant*. On disoit que le duc de Saxe lui en avoit fait présent (2). »

Comme les auteurs ont quelquefois confondu les cymbales et les timbales, on pourrait supposer, au premier abord, qu'il est ici question de ce dernier instrument; cependant rien ne fortifie cette conjecture, car rien n'empêche d'admettre que Brantôme ait prétendu désigner les cymbales proprement dites, puisqu'elles étaient effectivement employées par les Allemands à cette époque, et même antérieurement au quinzième siècle, les jeux guerriers de la noblesse germanique étant alors célébrés au son éclatant des trompettes, au bruit retentissant des timbales et des cymbales (3). On se rappelle que Michaud les met au nombre des instru-

(1) De Dhona.

(2) Brantôme, *Hommes illustres*, *Vie de César Borgia*.

(3) Cum stridentibus buccinis, prostrepentibus tympanis et tinnientibus cymbalis. (J. N. Forkel, *Hist. de la musique*. Allgemeine Geschichte der Musik. Leipzig, 1801.)

ments dont se servaient les croisés (1). Néanmoins, d'après la manière même dont Brantôme parle des cymbales, il y a tout lieu de croire qu'elles se rencontraient fort rarement dans les troupes; d'où il suit que Laborde, qui vivait sous le règne de Louis XV, a pu dire de son temps que l'usage en était *nouvellement* établi dans la musique militaire.

Au reste, tous les éléments nouveaux qui vinrent augmenter les ressources instrumentales de nos armées, provenaient d'emprunts faits aux nations étrangères, et principalement à l'Allemagne. C'est à l'imitation des troupes allemandes que les nôtres adoptèrent les hautbois (2), les cymbales et les timbales. On veut qu'à peu près dans le même temps, les Français aient pris des Anglais l'usage de la cornemuse, et des Piémontais celui de la musette; mais nous n'avons pu savoir quels furent ceux de nos régiments qui donnèrent l'exemple de cette innovation.

(1) Quant à cette assertion, nous nous en référons à l'opinion déjà exprimée par nous sur les autres instruments de musique guerrière que l'auteur des *Croisades* donne aux armées des chrétiens.

(2) L'origine du hautbois, de même que celle du basson, a soulevé plusieurs conjectures. Il est difficile jusqu'à présent de déterminer quel est le peuple, des Français, des Allemands ou des Italiens, qui le premier a connu cet instrument et s'en est servi à la guerre. L'invention du hautbois est attribuée par les uns aux Français, par d'autres aux Italiens, et l'on dit que ce furent deux artistes de cette dernière nation, les frères Besozzi, qui, l'an 1720, le mirent les premiers en vogue à Paris, en raison de l'habileté dont ils firent preuve sur cet instrument dans les séances du concert spirituel. Nous savons cependant que, bien antérieurement à cette époque, l'usage s'en était répandu à l'armée chez les Allemands comme chez les Français. Du temps même de Thoinot Arbeau, le hautbois était déjà connu, mais, à la vérité, n'était pas encore employé à cet usage. Plusieurs auteurs disent que cet instrument est d'origine allemande. Quant au basson, l'invention en est attribuée à un chanoine de Ferrare, nommé Afranio, par un autre chanoine nommé Albonesio, dans un traité sur la langue orientale, où se trouve le dessin même de l'instrument dans sa forme primitive. En tout cas, ce qui est certain, c'est qu'avant le hautbois et le basson, les Allemands employaient le chalumeau et le bombart ou *pommer*, dont les deux autres instruments sont dérivés. Or, comme le chalumeau était surtout demeuré longtemps parmi eux en usage dans la musique militaire, il est permis de penser qu'ils auront saisi avec empressement l'occasion d'y substituer un instrument du même genre, mais amélioré par un perfectionnement important, dès que ce perfectionnement aura été connu, et qu'ils auront ainsi adopté les premiers, et avant les Français (puisque ceux-ci n'avaient point pour ce faire un précédent analogue dans l'emploi du chalumeau), les hautbois, dont nos régiments se sont ensuite emparés à l'imitation des troupes allemandes.

L'adoption du hautbois paraît avoir précédé de quelques années le règne de Louis XIV; quant aux timbales, on ne voit point que la cavalerie française en ait eu avant cette époque. Mais alors elle en prit aux Allemands dans quelques rencontres, et les régiments qui s'en étaient emparés les armes à la main, eurent d'abord seuls le droit d'en faire usage. Plus tard, on accorda des timbales aux compagnies de la maison du roi, les mousquetaires exceptés. Les hussards et les gens d'armes en étaient également pourvus; mais les dragons n'en possédaient point, si ce n'est toutefois le régiment de cette arme commandé par le colonel de la Bretèche, qui, ayant surpris un quartier ennemi, et étant parvenu à y enlever deux paires de timbales, obtint du roi la permission d'en faire figurer une paire dans sa musique. Cette marque d'honneur fut conservée au même régiment sous les successeurs du colonel de la Bretèche. On lit dans un ouvrage spécial, qu'après la victoire, le général doit se faire apporter les timbales, les drapeaux et les étendards que l'on prend sur l'ennemi, pour les envoyer à son prince, et qu'il serait juste de récompenser les régiments qui les ont enlevés. C'était déjà sans doute à titre de récompense qu'on leur permettait, dans l'origine, de conserver les timbales dont ils s'étaient emparés en combattant. Comme ces instruments étaient placés au même rang que les enseignes de guerre, ils offraient naturellement une prise importante et méritoire aux soldats, qui, par ce motif, ne pouvaient manquer de rechercher avidement l'occasion de s'en rendre maîtres. Aussi les timbaliers devaient-ils être des hommes de cœur, capables de défendre leurs instruments au péril de leur vie, ainsi que le cornette et le guidon devaient faire pour leur drapeau (1). Au reste, quand on défilait dans un pays où les timbales auraient pu être insultées, on avait soin de faire pré-

(1) Voici comment Alain Manesson Mallet, dans l'ouvrage intitulé *les Travaux de Mars ou l'Art de la guerre*, dépeint le type du timbalier, et s'exprime sur le caractère guerrier des timbales : « Le timbalier, dit-il, doit être un homme de cœur, et chercher plutôt à périr « dans le combat que de se laisser enlever avec ses timbales. Il doit avoir un beau mouve- « ment de bras et l'oreille juste, et se faire un plaisir de divertir son maître par des airs « agréables dans les actions de réjouissance. Il n'y a point d'instrument qui rende un son « plus martial que la timbale, principalement quand elle est accompagnée du son de quelques « trompettes. »

(*Les Travaux de Mars ou l'Art de la guerre.* Paris, 1691, tome III, page 98.)

céder le timbalier par quatre cavaliers portant la carabine haute, précaution que l'on prenait également les jours de combat. En temps de paix, lorsque la troupe était en garnison ou en quartier, elles étaient soigneusement gardées chez le commandant avec les étendards, et, à l'armée, on les consignait de même à la garde du camp pendant la nuit, et aux sentinelles du piquet pendant le jour. Dans les marches et les revues, le timbalier se tenait à la tête de l'escadron, trois ou quatre pas devant le commandant. Mais, pendant le combat, les timbaliers étaient postés, sur les ailes, dans les intervalles des escadrons, pour recevoir les ordres du major ou de l'aide-major. Les timbales se plaçaient en avant de la selle du cheval que montait le timbalier. Elles étaient généralement garnies d'une sorte de tapis de la plus grande richesse, avec des franges d'or, et brodé aux armes du prince, ou du colonel ou *mestre de camp*, à qui elles appartenaient. C'était là ce qu'on appelait le tablier des timbales. (Voyez Pl. VII B, fig. 8.)

Suivant le P. Daniel (1), il y avait des trompettes (voy. Pl. VII B, fig. 6) dans toutes les compagnies de cavalerie. Le trompette portait la livrée du roi, du prince ou du colonel, ou mestre de camp, dont les armoiries étaient ordinairement brodées sur l'un des côtés de la banderole des trompettes, et la devise sur le côté opposé. Le trompette était entièrement attaché au capitaine, avec obligation de le suivre, non-seulement quand il marchait à la tête de sa troupe ou autre détachement, mais encore partout où il se rendait à cheval pendant qu'il était à l'armée. Il y avait aussi dans chaque régiment un trompette-major, lequel devait être expert pour le bruit de guerre et pour les fanfares, afin de pouvoir en instruire les autres, et notamment les nouveaux venus (2). Les trompettes, dans les marches et les revues, de même que les timbaliers, se tenaient à la tête de l'escadron, trois ou quatre pas devant le commandant. Comme eux aussi, dans le combat, ils étaient sur les ailes, dans les intervalles des escadrons, pour recevoir les ordres du major ou de l'aide-major. Les différents signaux se transmettaient par des sonneries de trompettes, qui étaient *le boute-selle*, *à cheval*, *la marche*, *l'appel*, *la retraite*, et *la sourdine*, ainsi nom-

(1) Le P. Daniel, *Histoire de la milice française*.

(2) *L'École de Mars*, par M. de Guignard. Paris, 1725, tome I.

mée, parce qu'elle donnait l'ordre de marcher à petit bruit. Les trompettes étaient aussi employés comme parlementaires, et, par cette raison, on exigeait d'eux qu'ils fussent des hommes discrets et intelligents (1).

Sous Louis XIV, les quatre compagnies des gardes du corps de la maison du roi avaient chacune sept trompettes et un timbalier. Il y avait par compagnie un trompette qui restait auprès du roi pour son service particulier, sous le titre de *trompette des plaisirs*. Il y avait aussi un cinquième timbalier dépendant du corps, qui restait également auprès du roi sous le même titre. Ce timbalier marchait à la tête du guet, derrière le carrosse du roi, battant de ses timbales, comme les trompettes qui marchaient au devant du carrosse sonnaient de leurs trompettes (2). Les quatre *trompettes des plaisirs* portaient un habillement magnifique, fourni aux dépens du roi. Le fond en était de velours bleu, chamarré d'argent en plein. On reconnaissait à la couleur de la banderole de leurs instruments la compagnie à laquelle chacun d'eux appartenait. Cette couleur distinctive était, pour la première compagnie, le blanc, et, pour les autres, le vert, le bleu et le jaune (3). Les fonctions de ces trompettes étaient de servir avec le guet du quartier, par exemple dans les voyages, pour accompagner le carrosse du roi, et de se trouver aux fêtes que le souverain donnait, de même qu'aux cérémonies royales, aux déclarations de guerre, publications de paix, etc. Ils se trouvaient également présents à tous les concerts où il fallait des trompettes devant le roi, tant sur le canal de Versailles que dans les appartements du château. Ainsi on les voyait figurer à la représentation des

(1) Dans *les Travaux de Mars ou l'Art de la guerre* il est dit « que le trompette doit être « un homme de fatigue et vigilant, pour être prêt à toute heure d'exécuter les commande- « ments de sonner. » Plus loin, il est dit encore que « le trompette doit être un homme dis- « cret, principalement quand il est employé dans les pourparlers, où il ne doit jamais se « servir d'autres termes que ceux dont il est chargé, et ne s'ingérer jamais de donner aucun « conseil, afin que, dans les conférences et dans les traitez, on ne trouve point d'ambiguïté « ni de sentiments contraires à ceux qu'il a proposés. »

(Voyez *Art de la guerre*, tome III, page 96.)

(2) Voyez *l'État de France de* 1708, tome I. Le timbalier en charge à cette époque était tiré de la compagnie de Noailles. Il se nommait Claude Babelon, et recevait sur la cassette 1,200 livres par an.

(3) *L'École de Mars*, tome I, page 377 et 378.

opéras, aux ballets et aux comédies qu'on donnait à la cour; quelquefois même ils accompagnaient le roi jusque dans la chapelle. Enfin ils étaient encore de service pour la solennité de la veille ou du jour de l'Épiphanie, ainsi qu'il arriva en 1693 et 1694, années où Louis XIV fit les Rois à Versailles avec le roi d'Angleterre et quelques princes, princesses et dames. Dans tous ces divertissements, les trompettes des plaisirs avaient le pas sur les trompettes de la chambre; mais le contraire avait lieu dans d'autres occasions. Ces trompettes de la chambre, que nous venons de citer, faisaient partie de la bande de la grande écurie, dont nous indiquerons bientôt la composition. Ils se joignaient aux quatre trompettes des plaisirs dans toutes les grandes cérémonies royales, baptêmes, mariages, sacres, funérailles, et autres déjà mentionnées ci-dessus; comme aussi lorsque le roi allait tenir son lit de justice au parlement, ou bien encore quand on portait à Notre-Dame de Paris les drapeaux enlevés aux ennemis. Des douze trompettes de la grande écurie, qui se disaient aussi trompettes de la chambre, le grand écuyer en choisissait quatre, appelés trompettes ordinaires de la chambre du roi, lesquels avaient pour mission particulière de sonner de leurs instruments à la tête des chevaux du carrosse royal, principalement dans les voyages, et quand le roi entrait dans les villes (1). Toutes les fois que le dauphin se rendait à l'armée, des quatre trompettes des plaisirs, deux le suivaient pour exercer auprès de lui les mêmes fonctions qu'ils avaient exercées auprès du roi. Quant aux deux autres, ils restaient au service de ce monarque. Il en était de même des quatre trompettes de la chambre, dont les fonctions en pareil cas se trouvaient partagées de la même manière (2). Ces divers usages, relatifs au

(1) Voyez *l'État de la France de* 1767 et années suivantes jusqu'en 1789. Dans *l'État de* 1708 on lit, relativement à l'ordre de la marche du roi : « Dans les voïages, le roy marche à « huit chevaux à son carrosse; alors les quatre trompettes de la chambre marchent à la tête « des chevaux du carrosse de Sa Majesté, et les quatre trompettes et le timbalier des plaisirs « marchent à la tête du guet des gardes du corps, derrière le carrosse. Mais il n'y a que les « seize gardes du corps et point de trompettes ni de timbale, quand le roy marche à l'ordi- « naire. Lorsque le roy va à Fontainebleau ou à Chambord, cela passe pour voïage, et les « trompettes marchent, comme aussi quand Sa Majesté entre dans Paris ou en sort. »

(2) *État de la France de* 1708, tome I.

service des trompettes de la cour de France, continuèrent de subsister jusque vers la fin du règne de Louis XVI (1).

Le tambour était à l'infanterie ce que la trompette était à la cavalerie; les dragons aussi avaient des tambours, et quelques-uns de leurs régiments, indépendamment des tambours, avaient même des hautbois (2). Quant aux mousquetaires institués par Louis XIII, l'an 1622, lorsqu'on établit la première compagnie en 1657, on y mit un trompette; mais il y a toute apparence que les mousquetaires en avaient eu dès leur origine. Comme ils avaient été institués pour servir à pied et à cheval, tant pour la garde du roi que pour les opérations de la guerre, on prétend qu'ils avaient eu des tambours et des fifres indépendamment des trompettes, à l'époque même de leur création, et qu'ils employaient les premiers instruments quand ils servaient à pied, et les seconds quand ils servaient à cheval. En 1663, les trompettes et les fifres leur furent ôtés, et l'on y substitua des hautbois. En 1665, il y avait trois hautbois et cinq tambours par compagnie; ce nombre fut augmenté par la suite d'un sixième tambour et d'un quatrième hautbois (3). Les mousquetaires n'ayant plus de trompettes, les remplaçaient par les tambours, quand ils servaient à cheval, ce qui fut regardé comme une nouveauté fort extraordinaire, ces derniers instruments ayant presque toujours été exclusivement réservés pour le service des gens de pied. Un auteur cependant fait observer que cette innovation n'en était peut-être pas tout à fait une, s'il faut s'en rapporter à quelques mémoires du temps, d'après lesquels il paraîtrait que nos anciens arquebusiers à cheval avaient des tambours. Mais, ajoute le même auteur, comme ils avaient aussi des trompettes, il y a lieu de croire que leur service était analogue à celui des mousquetaires et des dragons, et qu'ils employaient les tambours quand ils étaient à pied, et les trompettes

(1) Voyez *l'État de la France de* 1789 et des années précédentes; les publications annuelles intitulées: *État de la musique du roi et des trois spectacles de Paris*, à l'article: *Grande écurie, charges d'instruments à l'ordre de M. le grand écuyer;* puis encore les *Almanachs de Versailles*, à l'article: *Grande écurie, officiers servans aux grandes cérémonies.*

(2) Voyez *les Travaux de Mars ou l'Art de la Guerre*, par A. M. Mallet, tome III, page 108.

(3) On peut voir ce nombre indiqué à l'article des *Mousquetaires*, dans *l'État de la France de* 1677, tome I.

quand ils étaient à cheval. D'après cela, les mousquetaires auraient bien été effectivement les premiers à faire usage des tambours dans ce dernier cas. Les tambours des mousquetaires étaient beaucoup plus petits que ceux de l'infanterie, et battaient d'une manière toute différente, mais bien plus gaie, suivant ce qu'on rapporte.

La compagnie des Cent-Suisses et la garde ordinaire du roi avait trois tambours et un fifre. Quand le roi allait à la messe, les gardes-suisses formaient la haie au dehors de la chapelle. Leurs tambours battaient, et leur fifre jouait depuis le moment de la venue du monarque jusqu'à celui où il s'agenouillait à son prie-Dieu, et toute la compagnie, marchant ainsi au bruit de ces instruments, pouvait l'accompagner jusqu'au milieu des églises et jusqu'aux portes et balustrades du chœur (1). Si un ambassadeur venait à sa première audience ou à son audience de congé, les Cent-Suisses formaient également la haie sur son passage, et, dès qu'il arrivait, leur tambour, par deux ou trois coups de baguette frappés sur sa caisse, les avertissait de se tenir sous les armes.

En général, quand un bataillon était sous les armes, les tambours se tenaient sur les ailes, et quand il défilait, les uns étaient postés à la tête, les autres à la queue. Chaque régiment avait un tambour-major, chaque compagnie un tambour particulier, et quelques-unes deux (2). Les manœuvres, les évolutions et les diverses parties du service ordinaire des troupes étaient réglées par les différentes batteries de tambour. Ces batteries étaient : *la générale*, *l'assemblée*, *l'appel*, *le drapeau*, *la marche*, *la charge*, *la retraite*, *la prière*, *la fascine* ou *la breloque*, *le ban*, *l'ordre*, *l'enterrement*. Dans les marches, les fifres ou les hautbois accompagnaient les tambours en improvisant des airs qu'ils tâchaient de faire accorder au rhythme des batteries. « Il est vrai, dit un savant écrivain du grand siècle « de Louis XIV (3), que le tambour est non-seulement d'un grand secours

(1) Les tambours des Cent-Suisses battaient encore le matin, accompagnés du fifre quand le roi devait communier, ce qui arrivait ordinairement la veille de Pâques et de Noël. Comme il était d'usage que le roi, après cette cérémonie, allât visiter et toucher les malades, les tambours et les fifres, chose singulière, ne cessaient de se faire entendre tout le temps que le roi était en train de satisfaire à cette obligation.

(2) Le P. Daniel, *Histoire de la milice française*.

(3) Le P. Ménestrier, *Des représentations en musique anciennes et modernes*. Paris, 1681.

« dans les armées pour la marche des fantassins, servant de signe pour « déloger, pour marcher, pour se retirer, pour s'assembler et pour les « autres commandements qu'il serait difficile de porter partout en même « temps, et de les faire entendre de tant de personnes sans ce secours, « mais il anime les soldats et leur donne du cœur quand il faut choquer « l'ennemi et le combattre. Les trompettes, les tymbales, les hautbois, « font à peu près le même effet. Le battement des tymbales, qui tient du « trépignement et de la marche des chevaux, fait aussi que ces animaux « marchent avec une fierté plus noble. »

On ne s'attend pas sans doute à voir des troupes au service de la France faire usage d'un instrument beaucoup plus primitif que le tambour, et il est assez curieux que les soldats des temps modernes aient aussi embouché la conque des Tritons. Tel était cependant l'instrument dont se servaient les compagnies des fusiliers de montagnes, que l'on créa dans le Roussillon au commencement de 1689, pour les opposer aux miquelets catalans qui étaient au service des Espagnols. Selon le témoignage d'un écrivain déjà cité (1), ils avaient, au lieu d'un tambour, un corneur dans chaque compagnie, lequel, dit cet auteur, « se servait d'une grosse coquille de limaçon de mer; de sorte que lorsque ces compagnies, qui « étaient au nombre de cent, marchaient ensemble, cela formait un bruit « champêtre étonnant, et cependant martial. » (Voyez pl. VII B, fig. 7.)

Dans les carrousels et dans les quadrilles qui succédèrent aux tournois, et qui, introduits parmi nous sous Henri IV, eurent encore lieu quelquefois en France sous Louis XIV, on avait ordinairement recours à quelques-uns de ces instruments, soit pour donner plus de précision à l'exécution de ces jeux chevaleresques, image des combats, soit pour y ajouter un éclat nouveau et y répandre plus d'animation. La musique, employée dans ces jeux, était de deux sortes : l'une fière et martiale, l'autre douce et harmonieuse. La première se trouvait placée à la tête de chaque quadrille, pour animer pendant les courses les cavaliers et leurs montures, après avoir annoncé leur arrivée et leur entrée dans la carrière, qui se nommait *comparse*. La seconde accompagnait les récits, le jeu des machines, et, en général, tout ce qui servait à rehausser la pompe et à accroître l'inté-

(1) M. de Guignard, dans *l'École de Mars*, tome 1, page 722.

rêt de la mise en scène (1). Lors du célèbre carrousel qui eut lieu en 1661, les trompettes, les tambours, les timbales et les hautbois constituaient l'harmonie guerrière. La musique qui escortait les chars était composée de violons et de flûtes.

Sous le règne de Louis XIV, aux grandes cérémonies, telles que mariages, naissances, entrées solennelles, réjouissances publiques, la musique employée pour le service du roi comprenait souvent, outre les *petits violons* attachés à la musique de la chambre (2) et les musiciens

(1) « L'harmonie, dit le père Ménestrier, ne devait pas manquer aux carrousels, qui sont « des fêtes d'appareil et des réjouissances publiques. Aussi, comme ce sont des fêtes mili- « taires et galantes, des jeux en forme de combats et des exercices guerriers changés en « divertissements, leur harmonie est de deux sortes : l'une, militaire, fière et guerrière; « l'autre, douce et agréable. »

(*Traité des tournois, joustes, carrousels, etc.* Lyon, 1669, p. 168 et 169.)

(2) La musique de la chambre proprement dite, dont Lully partagea pendant plusieurs années la surintendance avec Boesset, comprenait non-seulement une partie vocale composée d'un certain nombre de chanteurs, mais encore une partie instrumentale fort nombreuse. Indépendamment des joueurs de clavecin, petit luth, viole, théorbe, dessus de violon, basse de viole, etc., il y avait la bande des vingt-quatre violons de la chambre, et celle des violons du cabinet, ou petits violons. La première venait jouer au dîner du roi, principalement à trois ou quatre différents jours de l'année, comme aussi au retour du voyage de Fontainebleau et autres *grands* voyages. La seconde, formée par les soins de Lully, était beaucoup mieux rétribuée que la première, et les artistes dont elle se composait touchaient leurs appointements sur la cassette du roi. C'était la bande privilégiée; elle suivait le roi dans tous ses voyages, et figurait dans toutes les fêtes, dans tous les divertissements donnés à la cour, ainsi que dans d'autres solennités plus importantes. Enfin, à ce personnel venaient encore se joindre les douze trompettes de la Grande Écurie, qui prenaient aussi le titre de trompettes de la chambre, puis quatre tambours et quatre fifres (auxquels succédèrent quatre hautbois), dits tambours et fifres de la chambre. L'*État de la France* fait mention d'une particularité fort curieuse touchant l'étiquette qui s'observait pendant les concerts donnés par la musique de la chambre. Nous rapportons textuellement ce passage : « On « remarque une chose, soit pour montrer la grandeur de nos rois et des fils de France par- « dessus les autres princes souverains ou autrement, que quand la musique de la chambre « va chanter par ordre du roy devant les princes du sang (excepté les fils de France) et de- « vant les princes étrangers, quoique souverains; si ces princes se couvrent, la musique de « la chambre du roy se couvre aussi. Cela se fit de la sorte devant M. le duc de Lorraine, à « Nantes, en l'année 1626, et, en l'année 1642, à Perpignan. Le prince de Morgues, étant « averti de ce privilége, aima mieux entendre la musique découvert. La même chose s'est

de sa chapelle, la bande dite de la Grande Écurie, où figuraient un grand nombre d'instruments de la musique militaire d'alors, comme trompettes, hautbois, flûtes, fifres, tambours et timbales (1).

Sous le glorieux règne de Louis XIV, la musique militaire acquit une véritable importance, et le monarque lui-même semble s'y être intéressé vivement. Un recueil manuscrit (2), contenant les batteries et les airs d'un grand nombre de marches à l'usage de l'armée française, recueil formé en 1705 par les soins de Philidor l'aîné, ordinaire de la musique du roi et garde de sa bibliothèque musicale, prouve que cet objet avait provoqué toute la sollicitude du souverain, et qu'il tenait même à ce que les plus habiles musiciens attachés à son service s'en occupassent activement : aussi voit-on figurer parmi les compositeurs qui ont signé les productions de ce recueil, les artistes les plus célèbres. L'un de ceux que Louis XIV affectionnait le plus, celui même qui était en quelque sorte l'enfant gâté de la cour, Lully, le fameux Lully n'était pas seulement obligé de composer la musique des ballets où dansait le roi, et celle des opéras de Quinault dont le sujet plaisait à son souverain; mais il devait encore écrire pour les régiments français, quelquefois même aussi pour

« observée depuis devant les princes de Modène et de Mantoue, au palais Mazarin, en pré« sence de M. le cardinal Mazarini. » (*État de la France de* 1677.)

(1) D'après l'*État de* 1708, cette musique comprenait en tout douze trompettes, dites trompettes de la chambre; les cromornes de la chambre, les saqueboutes et les cornets, huit joueurs de fifres et tabourins, douze grands hautbois et violons de la Grande Écurie, anciennement appelés grands hautbois, cornets et saqueboutes; six hautbois et musettes du Poitou, six cromornes et trompettes marines.

L'un des devoirs de la charge de grand écuyer de France était de *faire servir* aux entrées des rois et autres solennités, les *trompettes, hautbois, violons, tabourins, saqueboutes, cornets, pour rendre la fête plus célèbre.*

(2) Ce recueil est conservé à la bibliothèque de la ville de Versailles; communication nous en a été donnée par le bibliothécaire, M. Leroi, dont l'extrême obligeance ne nous a jamais fait défaut. Nous en transcrivons ici le titre, tel que l'a écrit Philidor de sa propre main : *Partition de plusieurs marches et batteries de tambour, tant françaises qu'étrangères, avec les airs de fifre et de hautbois à* 3 *et* 4 *parties, et Plrs marches de timballes et de trompettes a cheval, avec les airs du carousel en* 1686; *les appels et fanfares de trompe pour la chasse. Recueilly par Philidor lainé* (sic), *ordinaire de la musique du roy, et garde de sa biblioteque* (sic) *de musique, l'an* 1705.

des régiments étrangers, des airs de hautbois et de fifres, des fanfares et sonneries de trompettes, et jusqu'à de simples batteries de tambour. On avait sans doute la conviction que le talent est nécessaire même pour réussir dans un pareil genre. Au reste, si Lully avait cru déroger en se livrant à cette occupation, la manière dont il était rétribué était bien de nature à dédommager son amour-propre. Philidor nous apprend, par une note qui accompagne une batterie de tambour de quatre mesures, que Lully avait faite pour le duc de Savoie, que ce prince, en témoignage de sa gratitude, lui envoya par son ambassadeur son portrait enrichi de diamants, lequel valait mille louis (1). Or, pour peu que ces preuves d'une si grande générosité princière se soient renouvelées plusieurs fois, augmentant, comme il y a lieu de le supposer, à proportion de l'étendue et de l'importance des œuvres sortis de cette plume célèbre, il n'est pas étonnant que Lully ait laissé, après sa mort, ainsi que le rapportent ses biographes, les six cent trente mille livres en or qu'on a trouvées dans ses coffres. Dans l'appendice de ce manuel, où nous parlons des batteries et des sonneries françaises et étrangères, on trouvera quelques-unes des marches composées par Lully, entre autres celle des mousquetaires, que le roi lui fit écrire à Saint-Germain en Laye, l'an 1670, pour remplacer l'ancienne marche alors en usage. Au même endroit, nous citons égale-

(1) Voici la curieuse production qui valut à Lully ce témoignage extraordinaire de la munificence princière de ces temps. Nous avions d'abord pensé que l'air des hautbois qui fait suite à cette batterie pouvait être aussi de Lully, et se trouvait par conséquent compris dans son envoi. Mais Philidor, d'ordinaire si exact à citer les auteurs plutôt deux fois qu'une, ne dit point que cet air fût du célèbre compositeur, et ne place à cet endroit aucune autre indication qui puisse nous fortifier dans notre première conjecture. Au reste, pour s'expliquer le don des mille louis, il suffit de le considérer, non comme une rémunération proportionnée à la valeur de l'œuvre, mais comme un hommage rendu au talent du grand maître, et dont l'envoi de cette batterie de quatre mesures aurait fourni le prétexte.



Marche de Savoye faite par M. de Lully, qui eut un présent du portrait de Son Altesse, enrichy de diamans valant mille louis, qui lui fut porté par son ambassadeur.

(Note de Philidor.)

ment plusieurs autres marches et batteries recueillies, composées ou exécutées dans diverses circonstances par Philidor, l'auteur même du livre des batteries dont nous venons de parler, ou bien par quelque autre membre de sa famille.

En 1670, Louis XIV rendit une ordonnance à l'effet de régler les différentes batteries de tambour dans l'infanterie, afin que l'on sût, lorsqu'un régiment commençait à battre, si l'armée ou tout le corps d'infanterie devait marcher à ce signal, ou bien si le régiment qui battait devait seul s'y conformer. Cette ordonnance, rédigée en termes assez vagues et assez confus, fait mention de la *générale* comme d'une batterie nouvellement ordonnée par le roi. Cette batterie s'appliquait à un mouvement général du corps de l'infanterie, et c'est de là qu'elle a pris son nom. Une autre ordonnance de 1613 vint frapper les hautbois d'une sorte de proscription; car elle en défendait l'usage à l'infanterie française. Nous ignorons si toutes les troupes se conformèrent strictement à cette ordonnance : nous avons cependant lieu d'en douter; nous croyons surtout qu'elle n'apportait aucun changement à la musique des mousquetaires, et qu'elle ne concernait probablement pas les troupes de la maison du roi. Presque toutes les batteries dont Philidor a composé son recueil en 1705 sont accompagnées soit par des fifres, soit par des hautbois. Les morceaux faits par Lully, par ordre de Louis XIV, pour le carrousel de la Grande Écurie qui eut lieu en 1686, lesquels font partie de cette collection, sont écrits pour trompettes, timbales et hautbois. Ces derniers instruments étaient donc encore très-usités dans la maison du roi, et dans les fêtes militaires ou équestres qu'on y organisait.

Au commencement, et jusque vers le milieu du dix-huitième siècle, la musique des troupes de France consistait généralement dans le fifre et le tambour de l'infanterie, la trompette et les timbales de la cavalerie, et les hautbois des mousquetaires (1). Suivant Rousseau, les Français n'ayant,

(1) On prétend que les dragons se servaient aussi de *cornemuses*. Nous avons vainement cherché à vérifier sur des documents authentiques l'exactitude de cette assertion; cependant il ne serait pas impossible que quelques troupes de la maison du roi eussent fait usage de ce genre d'instrument, les Écossais qui étaient alors au service de la France ayant pu le mettre à la mode parmi nous.

à l'époque où il rassembla les matériaux de son dictionnaire de musique (vers 1750), que fort peu d'instruments militaires, hors les fifres et les tambours, ne possédaient aussi qu'un fort petit nombre de marches; encore étaient-elles très-mal faites pour la plupart. « Il n'y avait, dit-il, « que les troupes de l'infanterie et de la cavalerie légère qui eussent des « marches ; les timbales de la cavalerie n'avaient point de marches réglées, « et les trompettes n'avaient qu'un ton presque uniforme et des fanfares. » En 1751, l'Encyclopédie rendait le même témoignage. Elle prétendait que les timbales de la grosse cavalerie ne produisaient qu'un roulis assourdissant, et que les marches de tambours et de fifres destinées à l'infanterie étaient en petit nombre et mal faites. La composition des sonneries et des différentes batteries qu'on a de ce temps laissait également beaucoup à désirer, bien que la plupart d'entre elles dussent être de Lully. Les instrumentistes se montraient généralement mal exercés, et de l'ignorance résultait la confusion. Lecoq Madeleine, lieutenant-colonel, raconte, dans un ouvrage intitulé : *Le service ordinaire et journalier de la cavalerie* (1720), qu'il s'était vu souvent au milieu d'une armée de douze à quinze mille cavaliers sans pouvoir trouver dix trompettes qui fussent un peu familiarisés avec les bruits de guerre de leur instrument, c'est-à-dire avec les signaux : aussi a-t-il eu soin de placer à la fin de son livre les différentes sonneries, en style noté ; par malheur cette notation est des plus fautives, et loin de remédier aux inconvénients que signalait l'auteur, ne pouvait que les aggraver. L'ordonnance de 1754 consacrait également, en style noté, les batteries de caisse et leur partie musicale pour fifres et hautbois. Du reste, cette infériorité se faisait remarquer aussi bien parmi les instruments et les instrumentistes que dans le nombre et la valeur des compositions. « Depuis quelque temps, dit Laborde dans son Histoire de « la musique (publiée en 1780), on a substitué dans les musiques de régi- « ment la petite flûte au fifre, parce que ce dernier est bien plus faux « que la petite flûte, n'ayant pas de clef comme elle. » Jean-Jacques Rousseau, qui, par la suite, se plaignit de cette suppression, les fifres, selon lui, égayant beaucoup la marche, avoue cependant qu'ils étaient excellents dans les troupes étrangères, et détestables dans les nôtres. Au reste, la loi n'avait point autorisé cette suppression des fifres. S'ils étaient tombés en désuétude, c'est que depuis la guerre de sept ans les colonels avaient déjà

commencé à donner, de leur propre mouvement, à leurs joueurs de fifres, des instruments non avoués par les ordonnances, et cela, sans doute, parce que ces instruments leur paraissant offrir, sous le double rapport de la justesse et de la sonorité, des qualités que les autres ne possédaient point, ils trouvaient tout naturel qu'on ne se fît aucun scrupule de leur accorder la préférence.

Les hautbois et les trompettes n'étaient pas meilleurs que les fifres. « C'est une chose à remarquer, dit encore Rousseau, que, dans le royaume « de France, il n'y a pas un seul trompette qui sonne juste, et la nation « la plus guerrière de l'Europe a les instruments militaires les plus dis« cordants. Durant les dernières guerres (vers 1756), les paysans de Bo« hême, d'Autriche et de Bavière, tous musiciens nés, ne pouvant croire « que les troupes réglées eussent des instruments si faux et si détesta« bles, prirent tous ces vieux corps pour de nouvelles recrues, et l'on ne « saurait dire à combien de braves gens des tons faux ont coûté la vie; « tant il est vrai que dans l'appareil de la guerre il ne faut rien négliger « de ce qui frappe les sens (1). » Le même auteur fait en revanche l'éloge des musiques allemandes, et atteste que, de toutes les troupes de l'Europe, celles de l'Allemagne pouvaient passer pour avoir les meilleurs instruments : aussi ne s'étonne-t-il pas que leurs marches et leurs fanfares aient produit un effet admirable. Quant à la musique d'harmonie, les Prussiens ne se trouvaient cependant pas tout à fait au niveau des autres peuples de ces contrées. Au temps où écrivait Gisors, la musique d'un de leurs régiments, composé de deux bataillons, n'avait en tout que six hautbois, et quatre ou six fifres qui étaient attachés à l'état-major. Comme on imitait alors dans les règlements de la milice française tout ce qui se faisait en Prusse, on songeait plutôt à réprimer qu'à encourager les innovations.

Cependant plusieurs instruments nouveaux furent successivement adoptés en dépit des prescriptions officielles. Dès la guerre de 1741, les hullans du maréchal de Saxe, un régiment de Croates et les gardes-françaises eurent une musique à hautbois, à bassons (2) et à cymbales. L'infanterie

(1) J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, art. *Fanfare*.

(2) D'après un auteur allemand, le basson se serait montré bien antérieurement à cette époque dans nos armées; car, selon lui, les Allemands eurent l'occasion de l'y remarquer

française commença ensuite à emprunter la clarinette aux Allemands de Nuremberg, et le cor aux Hanovriens; enfin, par l'intermédiaire des troupes du Nord, elle eut encore la grosse caisse, importée d'Orient. Zabro, qui écrivait à la fin du règne de Louis XV, tient compte de ce nouvel usage. « Quelques-uns de nos régiments, dit-il, ajoutent aux tambours et aux fifres quelques instruments, comme la clarinette, le cor de chasse, etc. (1). » Aussitôt l'apparition de la clarinette et du cor en France, les régiments de l'infanterie de ligne et les corps suisses les adoptèrent à l'envi. L'opinion de Maurice de Saxe était acquise à ce progrès. De Zimmerman, colonel d'infanterie, lieutenant au régiment des gardes-suisses du roi, publia en 1769 des hymnes et des marches guerrières fort médiocres, qu'il espérait néanmoins voir s'introduire dans l'armée, et qu'il avait spécialement composées pour hautbois, clarinettes, cors, bassons et tambours (2). D'après Laborde, le serpent aurait aussi figuré quelquefois à cette époque dans le cortége instrumental des marches militaires; mais au temps où cet auteur écrivait (1780), on ne l'employait plus que dans les cathédrales pour la musique religieuse. Par la suite, il fut adopté de nouveau pour l'usage des troupes.

Nous ne croyons pas inutile de faire observer ici que, sous le rapport de la priorité des découvertes ou de l'introduction des instruments, on ne rencontre pas chez les auteurs une parfaite unanimité sur tous les points. Toutefois il est généralement reconnu que l'Allemagne nous donna presque constamment le signal du progrès, particularité qu'expliquent d'ailleurs suffisamment, et le goût inné de cette nation pour la musique, qu'elle a toujours apprise dès l'enfance avec les premiers mots de la langue maternelle, et la protection éclairée que les souverains ont de tout temps accordée à cet art, ayant presque tous à leur solde une chapelle, un théâtre, et

pour la première fois, lors des campagnes du fameux maréchal de Luxembourg, surnommé le *tapissier de Notre-Dame*. Il en conclut que nous avons été les premiers à donner l'exemple de l'emploi du basson à la guerre. Comme rien à nos yeux n'est venu justifier l'exactitude de cette assertion, qui ne coïncide nullement d'ailleurs avec l'opinion émise par le théoricien Printz, opinion que nous rapportons ci-après, nous n'admettons celle-ci que sous toute réserve.

(1) Zabro. Manuscrit de la bibliothèque du dépôt de la guerre.

(2) De Zimmerman. *Essais d'une morale militaire et autres objets.* Amsterdam, 1769.

par suite une musique militaire organisée avec soin. Ce n'est pas que, dans les premiers siècles de l'ère chrétienne, les Allemands aient été mieux partagés, quant aux richesses instrumentales, que les autres nations. Nous savons au contraire qu'à l'exception des cors ou trompettes faites de cornes d'animaux, et des quelques instruments moins grossiers de leurs bardes et de leurs meistersinger, ils étaient en quelque sorte totalement dépourvus d'éléments pour composer une musique militaire digne de ce nom. Cependant on assure que Wittekind, le célèbre chef saxon, avait un chœur de chanteurs et d'instrumentistes pour enflammer le courage de ses soldats. Quels instruments voyait-on aux mains de ces derniers? L'histoire ne le dit pas. Quel pouvait en être le nombre? Même incertitude. A la vérité, quand les instruments font défaut, les voix peuvent y suppléer : aussi les Allemands ont-ils eu, comme d'autres peuples, leurs chants de guerre et de triomphe, leurs cantiques pieux et leurs refrains d'amour. Dans la suite, et lors même que la musique instrumentale se fut enrichie, les troubles politiques et les guerres de religion firent encore vibrer plus d'une fois les cordes d'airain de la lyre populaire. La réforme entonna comme appel aux armes d'austères cantiques. Calvin chargea un compositeur, Guillaume Franck, d'adapter à la version des psaumes sur laquelle s'était arrêté son choix, des airs faciles à une seule partie. Ces psaumes furent imprimés à Strasbourg en 1543, et, bientôt répétés de bouche en bouche, servirent non-seulement pour stimuler la dévotion du peuple, mais encore pour animer son courage lorsqu'il s'insurgeait contre ses persécuteurs. Déjà, au quatorzième siècle, Jean Huss avait employé, dans des circonstances analogues, un autre genre de choral. La marseillaise des huguenots, le choral de Luther qui commence par ces mots : *Notre Dieu est une place forte* (Ein' feste Burg ist unser Gott), exaltaient le courage des protestants dans les combats qu'ils avaient à soutenir contre le fanatisme. Parmi les victimes de la Saint-Barthélemy, combien en est-il qui, en exhalant le dernier soupir, ont encore murmuré quelques notes de ce chant célèbre! Nous verrons bientôt les puritains de Londres, les sectaires de Cromwell, entonner aussi quelque pieux cantique au moment de frapper leurs ennemis.

L'amour que les souverains allemands ont manifesté pour l'art musical a surtout contribué à faire entrer la musique militaire dans une voie de

progrès. Juste Lipse, qui est mort en 1606, dit que de son temps les troupes allemandes connaissaient l'usage des timbales. Prætorius, qui vivait également à la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième, fait mention de l'emploi des timbales à la guerre comme d'une coutume déjà ancienne. (Voy. pl. VII B, fig. 1.) Ces témoignages confirment celui de Thoinot Arbeau. Le père Kircher, dans sa Musurgie, dont la publication remonte à l'an 1650 (1), donne aux soldats allemands des tambours (Voy. pl. VII B, fig. 2) et de petites flûtes ou fifres (*fistulæ*). (Voyez Pl. VI A, fig. 4.) Les premiers étaient bien certainement usités en Allemagne au quinzième siècle; car l'on assure que le plus grand capitaine du moyen âge, le valeureux Ziska, général des Hussites, qui mourut le 12 octobre 1424, stipulant ses dernières volontés, ordonna que son cadavre fût laissé en plein champ, aimant mieux être mangé des oiseaux de proie que des vers; et prescrivit en outre qu'on fabriquât un tambour de sa peau, voulant encore faire fuir les ennemis après sa mort (2). Indépendamment des tambours, des timbales et des fifres, les Allemands avaient des trompettes et des clairons (*clareta*). (Voy. Pl. VI A, fig. 5., et Pl. VII B, fig. 5.) En général, le rôle des instruments a toujours été fort important dans les usages des cours allemandes. Sous Charles V, il y avait un orchestre pour jouer pendant le dîner de l'empereur et dans plusieurs autres circonstances. Cette intervention de la musique dans les repas datait de loin; mais aux instruments à cordes des chantres grecs, aux lyres et aux harpes des bardes, succède ici un genre d'instruments plus bruyants, et qui semblent moins propres à faire résonner une salle de banquet, pour la joie et le plaisir, qu'à former au sein des armées ces mâles harmonies qui inspirent l'audace et le courage. Cependant, chose digne de remarque, en Allemagne, où les oreilles sont si exercées, on n'a jamais craint d'em-

(1) A. Kircher. *Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni in X libros digesta. Romæ*, 1650.

(2) Quoi qu'il en soit de cette curieuse tradition, il est constant qu'un tambour fait avec une peau humaine, que l'on prétendait être celle de Ziska, fut, au dix-huitième siècle, transporté de la Bohême à Berlin. C'est ce qui résulte notamment d'une correspondance de Voltaire et du grand Frédéric. (Voyez cette *Correspondance*, et la figure représentant le tambour fait avec la peau de Ziska dans le *Magasin pittoresque*, publié sous la direction de M. Édouard Charton, 11e année (1843), pages 130 et 131.)

ployer pour la musique de chambre, comme pour la musique d'église, un concert de trompettes et de timbales. Ces instruments y ont même été fort en honneur, et certain prince allemand aimait à voir figurer auprès de sa table, les jours de gala, un ou deux chœurs de trompettes vêtus magnifiquement et jouant avec des instruments d'argent. Une cour qui n'aurait pas eu une bonne chapelle, une musique de chasse et un certain nombre de trompettes et de timbaliers attitrés, eût été regardée comme une cour mesquine, sans puissance, sans éclat et sans dignité.

Les musiciens, joueurs de trompettes et de timbales, étaient attachés à la maison du prince et placés sous la juridiction immédiate de ce dernier. Ils étaient aussi employés comme serviteurs dans les armées (*Kriegsbediente*). Mais bientôt, en vertu de priviléges délivrés par l'empereur, ils purent former une association connue sous le nom de *Cameradschafft* (société des Camarades), et se donnèrent en même temps le titre de trompettes et timbaliers *savants* ou *expérimentés* (gelernte). Une des clauses de leur privilége les obligeait à ne jouer qu'avec un *camarade*, c'est-à-dire avec un musicien faisant partie de l'association. Tous ceux qui n'avaient point cette qualité rentraient dans la classe des trompettes ou des timbaliers ignorants ou inexpérimentés (*ungelernte*). Ce fut en 1623 que la société des trompettes et des timbaliers obtint un privilége de l'empereur Ferdinand II; ce privilége fut successivement renouvelé par Ferdinand III, Charles VI, François Ier et Joseph II. Les trompettes *expérimentés* se distinguaient par une habileté toute particulière à sonner de leurs instruments. Ils possédaient le secret de certains artifices ou coups de langue qu'eux seuls pouvaient pratiquer, et qu'ils ne devaient enseigner qu'aux élèves formés pour l'institution. C'est parmi les membres de ce gymnase musical que se recrutaient les trompettes de la cour (*Hoftrompeter*), ceux de la ville (*Stadttrompeter*) et ceux de l'armée (*Feldtrompeter*). La même chose avait lieu pour les timbaliers. A ces musiciens étaient attribués différents services. Ils devaient annoncer le repas du souverain, puis exécuter durant ce repas des morceaux guerriers pour trois ou quatre trompettes, lesquels s'appelaient *tricinium* ou *quatricinium*. La présence de ces artistes était en outre obligatoire dans les processions, dans les assemblées et dans les tournois où se rendait leur seigneur et maître. Les trompettes et les timbaliers de l'armée jouissaient de grandes prérogatives; ils étaient très-généreusement rétri-

bués, et possédaient des instruments et des montures d'un grand prix. Les fonctions qu'ils avaient à remplir étaient à peu près les mêmes que celles des tambours, trompettes et timbaliers des autres nations. On s'en servait souvent à titre d'estafettes et de parlementaires.

Du vivant d'Altenburg (1795), il y avait à la cour de Dresde huit trompettes et un timbalier. On y compta même une fois jusqu'à douze trompettes et deux timbaliers. En général, les cours du premier ordre avaient huit trompettes, et celles du second ordre quatre trompettes et un timbalier. Pour avoir des données exactes sur la répartition des trompettes et des timbaliers dans les différents régiments de chaque pays de l'Allemagne, il faudrait faire des recherches qui demanderaient beaucoup de temps et une peine infinie, et encore est-il à peu près sûr qu'on ne parviendrait jamais à effectuer la réunion complète des documents nécessaires pour un travail de ce genre. La cavalerie avait les trompettes et les timbales; les mousquetaires et les dragons marchaient au bruit des tambours. Cependant ces derniers eurent aussi des timbales. Ce fut l'empereur Joseph II qui fit introduire ces instruments dans les régiments de dragons; peu après le roi de Prusse et l'électeur de Saxe suivirent cet exemple; mais, dans les diverses campagnes des Prussiens, qui eurent lieu vers 1795, l'usage des timbales fut aboli pour toute la cavalerie. Printz, dans un ouvrage qui parut en 1690 (1), cite l'un de ses contemporains, le baron de Sparr, général-major, comme ayant eu le premier l'idée d'employer pour la guerre les chalumeaux (*Schallmeyen*) (2) (Voyez Pl. VI A, fig. 3), et les bassons (*fagott*). (Voyez Pl. VII B, fig. 9). Mais bientôt le premier de ces instruments fut définitivement remplacé par le hautbois.

Les Allemands prétendent à l'honneur d'avoir inventé, vers le milieu du dix-huitième siècle, le morceau de musique militaire qui porte le nom de *marche*. S'il faut les en croire, ce fut à l'époque de la guerre de trente ans, alors que les cris de mort mirent en fuite la muse légère et que l'Allemagne dut oublier pour un temps ses lieder d'amour et ses joyeuses chan-

(1) W. C. Printz. *Historische Beschreibung der Edelen Sing-und Klingkunst.* Dresden, 1690.

(2) Il s'agit ici du chalumeau des Allemands, espèce de hautbois fort imparfait et d'une mauvaise qualité de son. Cet instrument ne se voit plus guère qu'entre les mains des bergers suisses.

sons de buveur, que la nécessité où l'on était de faire marcher avec ordre des masses armées, et de les exciter par le désir de vaincre, suggéra l'idée des *marches*. D'abord, sans nulle valeur artistique, ce genre de musique, qui tenait son nom de l'objet auquel on l'appliquait, ne tarda pas à se perfectionner. La plupart des chefs de musique allemands, connaissant parfaitement l'harmonie, en donnèrent souvent d'excellents modèles, et des compositeurs renommés, ne regardant point comme indigne d'eux d'y appliquer les ressources de leur talent, vinrent enrichir cette partie du répertoire militaire d'œuvres remarquables. Les meilleurs officiers de l'Allemagne n'ont pas été sans reconnaître l'utilité des marches : « Avec une belle « marche de mes hautboïstes, s'écriait assez présomptueusement un général « prussien, c'est un vrai plaisir que de parler à l'Europe à coups de canon. » Un autre se plaisait à répéter que la marche des grenadiers prussiens (*grenadiermarsch*) avait été le premier héros dans la guerre de sept ans.

Dans toutes les villes de garnison, il était d'usage que la musique exécutât pendant la parade, et le soir avant la retraite, un certain nombre de morceaux d'harmonie, et c'était alors que les artistes allemands donnaient des preuves de leur incontestable habileté. Les bonnes qualités de l'exécution et le mérite des compositions que l'on faisait entendre ressortaient alors d'autant mieux qu'en général, vers la fin du dix-huitième siècle, les corps de musique étaient assez pauvrement organisés, eu égard surtout à ce qu'ils devinrent par la suite. Les parties y étaient ainsi distribuées, savoir : deux *hautbois*, deux *clarinettes*, deux *cors* et deux *bassons*. Plus tard on adjoignit quelquefois à ces instruments : une *flûte*, une ou deux *trompettes*, un *contre-basson* ou un *serpent*. La réunion des musiciens jouant de ces instruments s'appelait le *chœur des hautboïstes*, dénomination qu'on a appliquée encore de nos jours en Allemagne à certains corps de musique militaire, et qui provient de ce que le chant, confié maintenant aux clarinettes, était originairement exécuté par les hautbois. Nous avons vu les Prussiens n'avoir, au temps où écrivait Gisors, que des hautbois et des fifres; mais, avec de bonne musique et de bons artistes, on pouvait aisément parvenir à dissimuler la pauvreté de l'organisation instrumentale (1). Cette supériorité bien reconnue des

(1) Au dire de l'abbé Raynal, si le roi de Prusse (Frédéric le Grand) dut quelques-uns de ses succès à la célérité de ses marches, il en dut aussi plusieurs à sa musique guerrière.

artistes allemands les faisait rechercher des autres nations. En 1722, le roi de Portugal, Christian II, fit venir d'Allemagne à ses frais et pour son service particulier vingt trompettes et deux timbaliers, sous la conduite d'un lieutenant. En Portugal, il était d'usage, quand le roi se disposait à sortir de son palais, d'aller le proclamer par les rues au son des trompettes. Du reste, ces instruments devaient jouer à cette cour à peu près le même rôle que dans les cours d'Allemagne. Au temps de la chevalerie, pour la réception d'un nouveau membre de l'ordre, les Portugais donnaient souvent des fêtes magnifiques. Sous le règne de don Pedro Ier, lorsque don Telles fut armé chevalier portugais, non-seulement on distribua au peuple à cette occasion des bœufs entiers rôtis; mais le roi lui-même, suivi des grands du royaume, exécuta des danses au son d'immenses trompettes d'argent, et au milieu d'une longue file de serviteurs qui portaient d'énormes torches allumées. Le vieil historien Fernand Lopes nous a conservé des preuves fréquentes de cet amour singulier pour les danses solennelles. Pierre le Justicier dansait aussi en public quand il créait un de ses vassaux chevalier; et si quelque circonstance le ramenait à Lisbonne après une absence de plusieurs jours, il exigeait que le corps de la ville vînt le recevoir au retentissement saccadé de ses immenses trompes d'argent, et il allait alors, en dansant, du rivage jusqu'à un lieu assez éloigné où s'élevait son palais. C'est de leur contact avec les Maures que les Portugais avaient pris ce goût des danses publiques. La plupart de ces dernières même leur étaient empruntées; on les désignait généralement sous le nom de *mourieras*. D'ordinaire elles s'exécutaient au bruit des instruments guerriers dont se servaient les Maures, tels que les anafins (1), les trompettes et les clairons aigus, et cela dans presque toutes les occasions solennelles, comme, par exemple, l'arrivée d'un prince ou d'une ambassade. La mode même s'en répandit au quinzième siècle jusque dans le midi de la France;

(1) Les anafins étaient, dit-on, une espèce de flûte usitée chez les Maures. Le Camoëns, dans *la Lusiade*, en parle à propos des Maures de Mozambique :

« Anafis sonorosos vao toccando. »

—

Ils jouaient de leurs sonores anafins.

(*Lusiade*, ch. 1, oct. 47.)

lorsque l'archiduc de Flandre vint à Montpellier en 1502, on en dansa plusieurs à la grande admiration des assistants (1). La mélodie de la zambra, danse vive et animée, très-connue en Espagne et particulièrement à Grenade, était un air de guerre sur lequel les Maures allaient au combat : « Que les trompettes guerrières sonnent la zambra, disaient alors « les chefs maures en s'exhortant les uns les autres, et que le bruit de « nos exploits retentisse jusque dans l'Alhambra! » A Lisbonne, au seizième siècle, il y avait quatorze écoles publiques où l'on enseignait à danser, et une statistique curieuse des différentes professions exercées dans cette ville porte que déjà s'y trouvaient, indépendamment des joueurs de chalemie (au nombre de vingt), des chanteurs (au nombre de cent cinquante), et des joueurs d'épinette (*tecla*, au nombre de vingt), douze trompettes et huit timbaliers. Dans l'île de Majorque, laquelle fut prise sur les Maures en 1229, le roi Jacques II, qui monta sur le trône en 1324, publia une sorte de code pour régler la police intérieure de son palais et les fonctions des gens attachés à sa maison. On y voit figurer, comme devant composer la musique royale : deux joueurs de flûte, deux joueurs de trompette et un joueur d'instruments de percussion, lesquels, d'après le dessin qui accompagne le texte du document, paraissent avoir été de petites timbales d'Orient. Au reste, la plupart de ces instruments venaient sans doute des Maures. Cette musique jouait devant le roi quand il sortait de son palais, ainsi qu'au commencement et à la fin de chaque repas, à l'exception du carême et des vendredis (2).

Les Russes, de même que les Espagnols, furent également redevables aux Allemands des améliorations qui s'introduisirent dans leur musique militaire sous le règne du czar Pierre le Grand. Antérieurement à cette

(1) Voici ce que contient à ce sujet le *Petit Thalamus* : « Ce soir fut faicte une très- « belle *morisque* par la ville, qui estient, tant les hommes que les filles, en trompettes et « estions tous les danseurs bien habillés, ce que se pouvoit faire en abbitz nouvellement « devisez. » Voyez la cinquième partie de ce curieux recueil, page 485, et le remarquable ouvrage historique sur le Portugal qui fait partie de la belle collection de l'*Univers pittoresque*, publiée par MM. Firmin Didot frères.

(2) Voyez le tome III du mois de juin du recueil des *Bollandistes*, où le texte des lois palatines a été publié pour la première fois et le *Magasin, pittoresque*, 13e année (1845), nº 31, qui en a reproduit une partie.

époque, la musique de ce peuple était en quelque sorte restée stationnaire, c'est-à-dire dans son état de simplicité primitive. Cependant les Slaves, ancêtres des Russes modernes, avaient une grande passion pour cet art ; ils en faisaient leur principale occupation, et dans leurs voyages, au lieu de se munir d'armes, ils portaient des harpes et des luths qu'ils avaient fabriqués eux-mêmes. Ce n'est pas seulement pendant la paix qu'ils se livraient à leur goût musical : dans leurs expéditions guerrières, en face de l'ennemi, ils faisaient entendre leurs hymnes nationaux. La Lusace et la Dalmatie possèdent un grand nombre de ces chants populaires, dont quelques-uns remontent à une haute antiquité. Leurs instruments étaient en petit nombre ; ils en avaient à cordes et à vent. Au nombre de ces derniers notamment, se trouvait une espèce de trompe ou cornet rustique, fait de bois ou d'écorce d'arbre, et une sorte de cornemuse. Mais l'avénement de Pierre Ier vint changer en Russie la face des choses; et quand le souverain s'occupa de l'organisation de son empire, il n'eut garde d'oublier l'un des arts qui s'allie le mieux aux splendeurs militaires. Ayant remarqué, durant le cours de ses voyages, que l'Allemagne était l'une des contrées les plus avancées en ce qui touchait surtout à la musique, il fit venir pour sa flotte et ses armées toutes sortes d'instruments de ce pays, tels que trompettes, timbales, cors, bassons et hautbois. A chaque régiment il affecta un corps de musique dirigé par un chef, qui, en dehors de ses fonctions, était tenu de choisir parmi les enfants de troupe un certain nombre d'élèves auxquels il devait enseigner un des instruments dont se composait alors la musique militaire. Pierre le Grand, voulant que le public fût à même d'apprécier leurs progrès, ordonna que, tous les jours à midi, ces jeunes élèves se feraient entendre, les uns en jouant de la trompette et des timbales sur le clocher de l'amirauté, et les autres en faisant le même exercice, sur le clocher de la forteresse, avec des hautbois, des bassons et des cors de chasse. Au moyen de ces dispositions, tous les régiments russes furent en peu d'années pourvus de musiciens habiles, recrutés dans l'armée elle-même. Le czar, qui avait voulu commencer son apprentissage du métier des armes en servant lui-même comme simple tambour, témoignait une grande prédilection pour les concerts formés d'instruments bruyants, rudes et sonores : aussi, pendant ses repas, se plaisait-il à entendre des cornets à bouquin (*zinken*) (Voyez Pl. VII B, fig. 12 et 13) et

des sacquebutes (1), instruments qu'il avait également fait venir d'Allemagne. Lorsqu'il était retiré dans l'intérieur de son palais, il mandait auprès de lui, pour se récréer, une troupe de joueurs de cornemuse polonaise et de chalumeau, qu'accompagnait souvent le bruit adouci des tambours. A partir du règne glorieux de Pierre le Grand, la musique militaire en Russie fit de rapides et notables progrès, et bientôt il y eut dans les régiments d'excellents chefs de musique tant nationaux qu'étrangers. Chez les Russes, comme chez beaucoup d'autres nations, les déclarations de guerre furent souvent proclamées au son retentissant des trompettes et des timbales. C'est ce qui eut lieu, par exemple, quand le cabinet de Saint-Pétersbourg déclara la guerre à la Porte ottomane.

Vers le milieu du dix-huitième siècle, on vit naître en Russie un genre de musique tout particulier : cette musique, uniquement composée de cors, fut inventée, dit-on, par le maréchal Kirilowitsch, et perfectionnée par un musicien de la Bohême, nommé Maresch, qui était directeur de la musique de la cour. Ce système instrumental consistait primitivement en une série de cors de chasse de différentes grandeurs (Voyez Pl. IX), qui ne donnaient chacun qu'une seule note, et qui, dans leur ensemble, formaient une étendue de trois octaves. Par conséquent chaque exécutant devait compter des pauses aussi longtemps que la note affectée à son instrument tardait à se représenter dans le courant du morceau. Le nombre des cors, qui était de trente-sept pour une étendue de trois octaves, et qui fut ensuite de quarante-neuf pour celle de quatre octaves, atteignit enfin le chiffre de soixante instruments, donnant l'étendue de cinq octaves. L'empereur et l'impératrice entendirent cette musique pour la première fois en 1753, ou, selon d'autres, en 1757, au château d'Ismaïlow, près de Moscou, à l'occasion d'une grande chasse donnée par le maréchal. Les seigneurs se prirent bien vite de passion pour un genre de concert si nouveau et si original, et plusieurs d'entre eux eurent à leur service des corps de musique ainsi composés (2). Un grand nombre de régiments

(1) Nom sous lequel étaient primitivement connus les instruments qu'on a depuis appelés *trombones*.

(2) Il fallait toujours, assure-t-on, trois ou quatre années à un seigneur russe pour former une musique de ce genre. M. Fétis la compare à une mécanique, et dit spirituellement à

en furent également pourvus, et en possèdent encore de nos jours, ainsi que nous aurons occasion de le rappeler par la suite à nos lecteurs.

En 1785, Catherine, ayant fait venir en Russie le maître italien Sarti, lui donna la direction de sa chapelle, et le chargea d'organiser des concerts de musique religieuse. Le corps de musiciens avait été augmenté de six chanteurs et de cent cors russes; mais comme cet orchestre ne paraissait pas encore assez bruyant à l'auditoire, Sarti, le jour où l'on exécuta un *Te Deum* à l'occasion de la prise d'Ockakow, ne trouva pas de meilleur expédient, pour satisfaire les amateurs russes et fournir un accompagnement analogue à la circonstance, que de placer dans la cour du château quelques pièces de canon de différents calibres, qui formaient la basse dans quelques parties de l'exécution. Les Russes se montraient alors, en fait de musique, très-amateurs de l'étrangeté; ils ne se contentèrent pas de leur musique nationale de cors de chasse, ils voulurent aussi posséder une véritable musique turque. Lors de la fête qui fut célébrée à la cour de l'impératrice Anne, à l'occasion de la paix conclue avec la Turquie, on avait bien songé déjà, comme complément nécessaire aux divertissements du repas, à faire une imitation de la musique des Turcs; mais cette musique était encore, au gré des Russes, beaucoup trop régulière et trop mélodieuse pour rappeler l'original avec assez de vérité. Ce fut un musicien de la chambre de l'impératrice Élisabeth, nommé Schmirpfeil, lequel avait été à Constantinople, qui réussit à former une musique turque exactement calquée sur celle des janissaires. Elle était composée de douze à quinze musiciens; deux d'entre eux, quelquefois trois, ou même quatre, jouaient d'une espèce de petits hautbois turcs qui rendaient un son très-criard, et un ou deux autres avaient un instrument du même genre, plus grand que les précédents, mais non moins criard. On en voyait un encore qui jouait d'une petite flûte traversière très-perçante; un autre blousait

ce sujet: « La vie de l'art, le sentiment, ne saurait exister chez des hommes qui se sont réduits « à n'être qu'un tube sonore, qu'une note de musique, et qui se sont en quelque sorte isolés en « sons abstraits. *Je ne puis vous faire entendre aujourd'hui mon orchestre,* disait un grand sei- « gneur russe à un étranger, *parce que mon* SI BÉMOL *de la troisième octave a reçu la baston-* « *nade.* C'est qu'en effet tel musicien d'un pareil orchestre n'est plus un homme sensible aux « charmes de la musique : ce n'est plus que la matière d'un son de cette musique, c'est un « *ut* ou un *si bémol.* » (*Revue musicale*, VII[e] année.)

une paire de petites timbales, et un troisième faisait en quelque sorte la basse sur un tambour de très-grande dimension, battant alternativement sur le côté supérieur avec un tampon, et sur le côté inférieur avec une verge de métal; deux autres musiciens de la bande avaient deux paires de cymbales, un troisième une paire plus grande, et les deux derniers des triangles. Tous les morceaux que faisaient entendre ces musiciens n'étaient qu'à l'unisson et à l'octave. Pour certifier l'exactitude de cette imitation de la musique turque, un auteur qui rend compte de l'état de la musique en Russie au dix-huitième siècle, invoque ses souvenirs, et rapporte (1) qu'étant campé au quartier général, près Mühlberg, il entendit une musique toute semblable, qu'on avait envoyée de Constantinople au roi Auguste II, et qui tous les matins à la parade déchirait les oreilles de son incroyable charivari.

Bien que le corps de musique turque que les Russes avaient eu la fantaisie de créer, ne fût regardé, à vrai dire, que comme un objet de luxe et d'amusement, un pareil exemple n'en donna pas moins l'idée à l'excellent chœur des hautboïstes du régiment de la garde impériale de s'exercer sur les instruments de la musique turque, afin de pouvoir en former un concert récréatif pour amuser leurs officiers pendant les repas.

Un auteur allemand nous fait connaître qu'un goût presque aussi vif pour la musique turque régnait dans quelques parties de l'Allemagne vers le milieu du dix-huitième siècle (2). Selon lui, une telle musique était des plus remarquables par son caractère vraiment héroïque, bien que dans l'origine elle n'atteignît point à la puissance des effets que réalisait celle des janissaires, formée d'un ensemble de quatre-vingts à cent exécutants. Nous ignorons ce que les Allemands pouvaient gagner à obtenir un pareil avantage, et, d'après l'idée qu'il nous est permis d'en concevoir au simple énoncé des instruments barbares dont elle se composait, une harmonie si baroque était bien plutôt de nature à charmer les oreilles d'un vrai

(1) Dans le recueil périodique, *Musikalische Nachrichten und Anmerkungen auf das Jahr* 1770. Dritter Theil. Leipzig.

(2) *Il y a de cela quarante ans*, dit cet auteur, dans un ouvrage publié quatorze ans après sa mort, et qui parut à Vienne, en 1806, sous le titre suivant : *Christ Fried. Dan. Schubart's Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst. Herausgegeben von Ludwig Schubart.* Wien. 1806.

musulman qu'à satisfaire celles d'un dilettante exercé. Toutefois, lorsque l'ambassadeur Achmet Effendi, qui était venu à Berlin, eut franchement exprimé son opinion sur le concert de musique turque qu'on avait organisé en son honneur, par ces mots significatifs : *Ceci n'est point turc!* qu'accompagnait un mouvement de tête et d'épaule plus significatif encore, le roi de Prusse régnant n'eut rien de plus pressé que de prendre à son service de véritables Turcs, et de se servir de ces musiciens pour établir, dans quelques-uns de ses régiments, une musique tout à fait digne de rivaliser avec la bande des janissaires. L'empereur d'Autriche se montra, dit-on, également jaloux d'en posséder une non moins authentique et non moins remarquable; celle qu'il forma fut même, assure-t-on, employée par Gluck pour le théâtre. Aux instruments de la musique turque, les Allemands joignirent quelquefois des instruments de la musique ordinaire, notamment des bassons et des trompettes; et comme ils s'appliquaient toujours à perfectionner cet ensemble original, ils notèrent par écrit les morceaux qu'on devait exécuter, et qu'on se contentait autrefois d'improviser, en prenant seulement conseil de l'oreille et de la pratique, qui n'étaient pas toujours des guides sûrs et infaillibles. Les tons adoptés pour ce genre de composition étaient ordinairement les tons majeurs de *fa* et de *si* bémol, lesquels se prêtaient le mieux à l'accord des instruments turcs, quelquefois aussi ceux de *ré* majeur et d'*ut* majeur.

Les Hongrois, qui, de même que les Russes, les Polonais et les habitants de la Bohême, tirent leur origine des Scythes, rapportèrent d'Asie les instruments en usage dans leur pays natal. Ils connaissaient différentes espèces de trompettes. Laborde dit que la *buccina*, le *cornu* et la *tuba* servaient aux Hongrois dans leurs armées, à la cour des rois, et quand ils célébraient des fêtes et des réjouissances. Nous avons déjà parlé, comme d'une conjecture admissible, de l'usage qu'ils durent faire des timbales, instrument qui, ce nous semble, ne pouvait leur être inconnu. Si toutefois il reste encore quelque doute à cet égard, nous savons qu'il n'en est aucun relativement à leur amour pour les hymnes de guerre. Nous avons fait connaître les strophes véhémentes adressées au superbe Attila. Mais ce ne fut pas seulement dans leurs chants poétiques qu'ils révélèrent leurs inclinations belliqueuses : ils eurent aussi une danse armée, comme les Grecs. Elle s'exécutait une pique à la main, et les rois de Hongrie s'y exer-

çaient avec leur noblesse. L'abus dangereux de ces divertissements militaires ayant occasionné plusieurs accidents, ils furent supprimés par un édit de Ferdinand Ier. Les danses et les chants de ce peuple lui servirent une fois à célébrer la victoire d'une manière aussi cruelle que brutale. En 1480, les Hongrois ayant battu complétement une armée ottomane, qui laissa trente mille des siens sur la place, tandis que leurs adversaires n'avaient perdu que huit mille hommes, ils furent tellement ravis d'un si grand avantage, qu'ils se mirent à souper sur le champ de bataille, après avoir entassé les cadavres de leurs ennemis en guise de table. Ils burent à la hongroise, et firent retentir l'air de cris de joie et de chansons guerrières; puis, soldats et officiers se prenant par la main, se mirent tous à danser. Le général Kinisi enchérit sur cette barbare réjouissance, et saisissant avec les dents le cadavre d'un Turc par les épaules, il l'enleva ainsi de terre, et dansa quelque temps comme un cannibale avec cet horrible fardeau.

Les peuples du Nord, plus calmes et plus indifférents en apparence que les nations du Midi, ont su trouver pourtant d'éloquentes paroles, de chaleureux accents, toutes les fois qu'il s'est agi de célébrer les actions courageuses. Les poésies nationales, même aux époques les plus barbares, en sont des preuves irrécusables. C'est ainsi qu'en Suède, en Norwége, dans le Danemark et dans l'Islande, quelques restes de ces précieux monuments historiques subsistent encore comme autant de glorieux trophées dans les souvenirs populaires.

Regner Lodbrog, poëte et guerrier, qui régnait en Danemark au commencement du neuvième siècle, fut pris, dans un combat en Angleterre, par Ella, son ennemi, roi d'une partie de l'île; soumis aux plus durs traitements dès qu'il fut au pouvoir de ce cruel adversaire, il périt par les morsures des serpents qu'on avait jetés à dessein dans sa prison. Pendant sa captivité, et malgré ses souffrances, il eut encore, assure-t-on, la force de composer un chant énergique où il vante la carrière des armes, rappelle ses exploits, et exhorte ses fils à marcher sur ses traces. Les paroles et la mélodie, également remarquables, de cette chanson guerrière sont restées populaires en Islande (1). D'après le manque presque total de ren-

(1) Voici quelques passages du texte de la chanson attribuée à Lodbrog :

« Nous nous sommes battus à coups d'épée, ce jour où j'ai vu près d'un cap d'Angleterre

seignements sur la musique instrumentale de ces peuples, nous ne saurions concevoir de cette dernière qu'une bien vague idée. Ils avaient, sans doute, quelques instruments à vent de grossière construction. On assure que les cors des bergers danois et islandais servaient anciennement d'instruments de guerre. Enfin, on prétend que les Danois employaient aussi la musette et la cornemuse. En général, il est à observer que tout ce qui ne se rapporte point au bardisme, dans l'histoire musicale des races du Nord, est resté fort obscur. Toutefois on est un peu plus riche en documents à l'égard des Irlandais, chez lesquels on retrouve dès la plus haute antiquité certains instruments, comme la harpe (voyez Pl. V, fig. 2) et la cornemuse, dont l'invention est attribuée par les uns aux Danois, et par d'autres aux Irlandais eux-mêmes, bien qu'il paraisse établi que cet instrument fût déjà connu des Romains. Quelques historiens veulent aussi que les Irlandais aient employé différentes espèces de trompettes, et notamment trois espèces principales : l'une appelée *corna*, simple corne de bœuf servant à la chasse et à la bataille; l'autre, espèce de clairon, nommé *dudag*, comparable au *lituus* des Romains, et, comme ce dernier, spécialement affecté à la cavalerie; enfin une troisième appelée *blaosg*, sorte de conque marine semblable à la *buccina*, que les Irlandais auraient empruntée aux Écossais, qui, eux-mêmes, pouvaient l'avoir reçue des Romains à l'époque où ces derniers portèrent leurs armes en Écosse. Daprès Strutt, les Anglo-Saxons possédaient également pour la guerre des trompettes et des cors de formes variées. (Voyez Pl. V, fig. 4-7.) Shakspeare fait souvent allusion à cet usage du cor et de la trompette dans les armées britanniques (2); et Moore, l'élégant poëte anglais, en parle aussi d'une manière touchante:

« dix mille de nos ennemis couchés sur la poussière. Une rosée de sang dégouttait de nos « glaives; les flèches mugissaient dans les airs en allant chercher les casques. C'était pour « moi un plaisir aussi grand que de tenir une belle fille dans mes bras.

« Nous nous sommes battus à coups d'épée, le jour où mon bras fit toucher à son dernier « crépuscule ce jeune homme si fier de sa belle chevelure, qui recherchait les jeunes filles « dès le matin, et se plaisait à entretenir les veuves. Quelle est la destinée d'un homme « vaillant, si ce n'est de tomber dès les premiers au milieu d'une grêle de traits? Celui qui « n'est jamais blessé passe une vie ennuyeuse, et le lâche ne fait jamais usage de son cœur. »

(2) « Go to the rude ribs of that antient castle;

« Écoutez, dit-il, ceci est le son qui charme l'oreille attentive du cheval « de bataille. Oh! plus d'une mère, entendant cet appel, pressera dans ses « bras son fils qui est soldat, et quoique son tendre cœur batte avec in- « quiétude, elle sentira bouillir le sang de l'ardent jeune homme dont la « valeur se ranime à ce son (1)! »

D'après Jones, ce fut l'an 790, par l'ordre d'Offa, que les trompettes sonnèrent pour la première fois devant les rois de la Grande-Bretagne. Quant au cor ou bugle, dont le nom anglais (*bugle*) dérive de *buffalo* ou buffle, parce que les premiers bugles furent sans doute fabriqués avec les cornes de cet animal sauvage, l'usage en est encore plus ancien. Les lois du pays de Galles nous apprennent que, sous le règne du roi Howel, on distinguait trois cors employés à différents usages pour le service royal, savoir : le cor à boire, le cor de guerre et le cor de chasse. Celui-ci se voyait entre les mains du veneur en chef ou maître des chiens (*master of the hounds*), qui, sortant pour fourrager avec les gens de la maison du roi ou avec son armée, s'en servait pour donner les signaux nécessaires, et recevait alors, en récompense de ses services, un taureau pris sur le butin (2). Du temps de Llywarch Hên, c'est-à-dire vers l'an 560, le bugle-horn était également estimé, dans la guerre, comme instrument belliqueux éveillant le courage, et dans les festins, comme vase à boire servant à étancher la soif des preux. Il devint aussi la récompense de la valeur: précieusement conservé comme tel dans les familles, il passa même dans les attributs de la noblesse. (Voyez Pl. V, fig. 8.)

« Through the brazen trumpet send the breath of parle
« Into his ruin'd ears, and thus deliver. »

(*Richard II*, acte III, scène 3.)

« ..... Approchez-vous des flancs sauvages de cet antique château. Que l'airain de la « trompette transmette à ses vieilles ruines la demande d'une conférence. »

(1) Hark! 'tis the sound that charms
The war-steed's wakening ears!
Oh! many a mother folds her arms
Round her boy-soldier, when that call she hears,
And though her fond heart sink with fears,
Is proud to feel his young pulse bound
With valour's fervor at the sound!

(2) Lois du pays de Galles (*Leges Wallicæ*, pp. 42, 266 et 311).

Pour en revenir à la cornemuse, les Irlandais, de même que les Écossais Calédoniens, s'en servaient pour exciter l'humeur guerrière des troupes. Au temps d'Édouard III, les soldats de cette nation en faisaient déjà usage dans ce but : témoin l'Irlandais, joueur de cornemuse, qui accompagna le roi d'Angleterre jusqu'à Calais. Plusieurs autres exemples attestent l'existence de cette coutume dans les quatorzième, quinzième, seizième et dix-septième siècles. L'une des planches de l'ouvrage de Derrick sur l'Irlande (Londres, 1581) donne le portrait d'un joueur de cornemuse. Il y est représenté dans le costume du temps, tenant son instrument et marchant à la tête d'un corps de soldats irlandais. L'épée que porte aussi ce ménestrel prouve qu'il lui arrivait parfois de jouer sa partie d'une tout autre manière dans les combats. Il est encore fait mention de la cornemuse à l'occasion du traité de Limerick, en 1691. Galilée dit qu'elle ne servait pas seulement à éveiller le courage des troupes au moment de marcher sur l'ennemi, mais qu'on l'employait aussi dans le cortége funèbre des guerriers pour attendrir les assistants sur le sort de ces infortunés, et engager leurs frères d'armes à leur payer un juste tribut de larmes et de regrets.
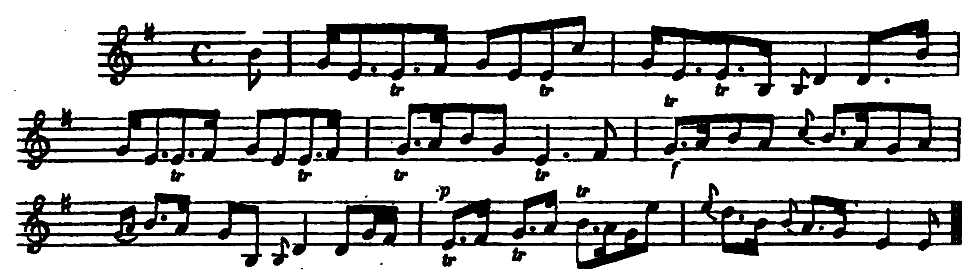
Les Irlandais exécutaient au son des instruments leur chant de guerre favori qu'ils appelaient *pharroh* ou *pharrogh*. Cette chanson, comme celle de Roland chez les Français, célébrait les actions d'un ancien héros nommé Pharroh, espèce de géant dont le peuple se plaisait à redire les merveilleuses prouesses.

C'est aussi en mariant les voix aux sons d'un instrument que les Écossais marchaient au combat. Leur instrument guerrier de prédilection a toujours été la cornemuse (*bagpipe*). De temps immémorial ils en ont fait usage, et n'ont jamais pu s'en passer que difficilement. A la bataille de Québec, qui eut lieu en 1759, pendant que les troupes anglaises se retiraient en désordre, le général se plaignit à un officier supérieur de la conduite peu courageuse des soldats écossais. « Monsieur, lui répondit l'officier avec chaleur, pourquoi leur avez-vous retiré les instruments dont ils accompagnent habituellement leur chant de guerre? Rien n'encourage autant les Écossais du haut pays dans un jour de bataille, et, certainement, à présent même ces instruments seraient encore utiles. » Les raisons de l'officier ayant été admises, on en reconnut bientôt

la justesse. A peine les troupes eurent-elles entendu le son des cornemuses, que le chant de guerre retentit, et que les Écossais, se retournant, vinrent gaiement se former à l'arrière-garde. Les Écossais avaient des morceaux de musique guerrière dans lesquels ils cherchaient à reproduire l'image des combats. Ces morceaux, appelés *pibroch*, offraient des transitions rapides d'intervalle à intervalle, de fréquents changements de tons, parfois même des irrégularités dans le retour des cadences; mais on assure qu'il y avait dans cette harmonie tourmentée quelque chose de si entraînant, que l'auditeur, embrasé du feu de l'héroïsme, ne pouvait résister au désir de combattre. Bien que l'usage de la cornemuse soit généralement tombé en désuétude de nos jours chez les Anglais, ils admettent quelquefois encore ce genre d'instrument dans leur musique militaire; plusieurs régiments en ont eu de nos jours, entre autres le 72e de ligne. Un écrivain anglais rapporte que pendant le repas donné par la reine Victoria à S. M. Louis-Philippe, au château de Windsor, un joueur de cornemuse entra dans la salle et en fit le tour en soufflant de toutes ses forces dans son instrument. Loin de blâmer l'apparition de ce musicien, au milieu du festin royal, ainsi que l'auteur anglais se croit fondé à le faire, sous prétexte que les sons de la cornemuse devaient offenser l'ouïe délicate des illustres hôtes, nous la considérons comme une manière ingénieuse de rappeler, dans ce qu'ils ont de glorieux, les antiques usages de la nation, le bruit de cet instrument de guerre étant de nature à évoquer le souvenir des actions belliqueuses qu'il avait pour but de faire naître ou d'encourager.
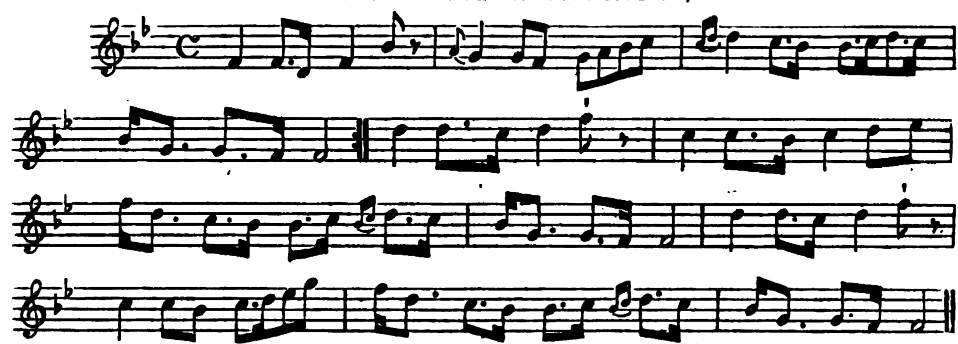
Les Anglais prétendent que leurs marches les plus anciennes sont dignes d'admiration, et qu'elles se distinguent par un caractère de noblesse et de gravité que sont loin de posséder les marches françaises, généralement vives et alertes. Sans nous arrêter à discuter le genre d'expression qui convient le mieux aux morceaux destinés à régler le pas des soldats, nous rapporterons ici quelques-unes de ces anciennes marches, laissant le lecteur libre d'en juger.

MARCHE DES HIGHLANDERS.
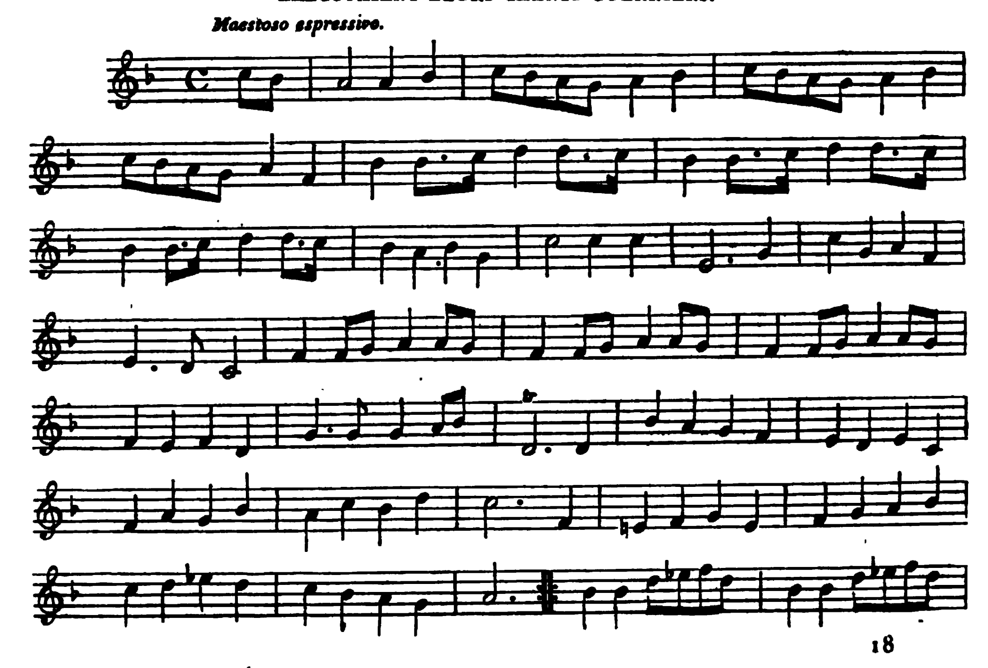


MARCHE DES SOLDATS DE ROBERT BRUCE (XIVme siècle).
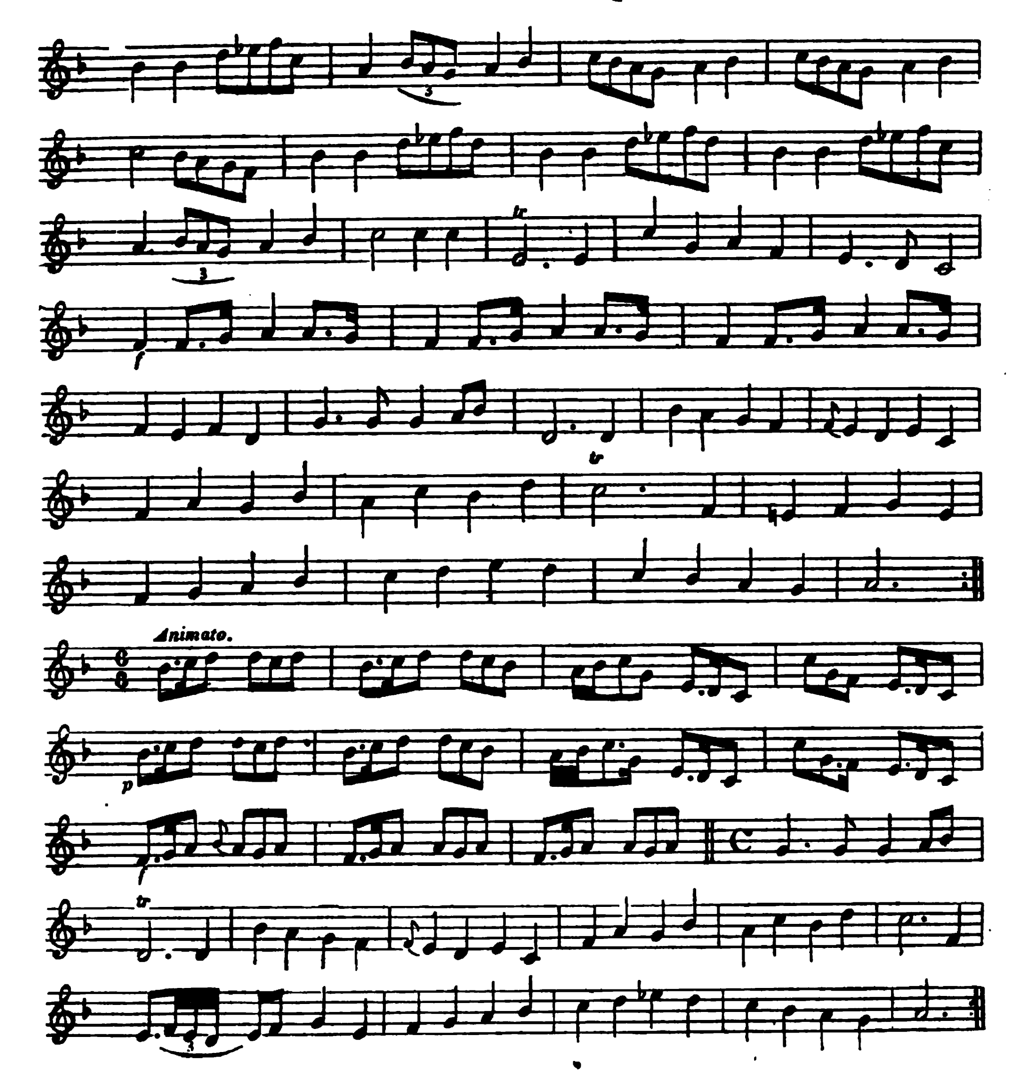
(La tradition rapporte que cet air fut exécuté à la tête des troupes de Robert Bruce, lorsque le monarque écossais les conduisit à la bataille de Bannock-Burn.)



AIR SUR LEQUEL LES ANCIENS HABITANTS DU PAYS DE GALLES, D'APRÈS JONES, EXÉCUTAIENT LEURS CHANTS GUERRIERS.

Maestoso espressivo.





Dans tout ce que nous avons rapporté de l'application des instruments aux différents usages militaires des Anglais, il a été plus souvent question des trompettes que des tambours. C'est qu'en Angleterre, comme en France, l'adoption de ces derniers, sous la forme à nous connue, appartient à une époque plus récente (1). On voit déjà les tambours proprement

(1) Voyez, plus haut, ce que nous avons dit au sujet de l'emploi des instruments de percussion dans les premiers temps du moyen âge.

dits intervenir assez souvent au seizième, et surtout au dix-septième siècle.

L'un de nos meilleurs écrivains, M. Philarète Chasles, dans une de ces narrations qu'il a le secret de rendre si attachantes par toutes les qualités d'un style nerveux, riche et coloré, a initié le lecteur aux habitudes mystiques des soldats de Cromwell. « Tantôt, dit cet écrivain, ils font halte « pour prêcher, tantôt ils chantent des psaumes en faisant l'exercice. On « entend souvent les capitaines crier : *En joue ! feu ! au nom du Seigneur !...* « Il y a des sergents qui ne font jamais l'appel de leurs hommes qu'en ré- « citant le premier chapitre de saint Luc, ou le premier livre de la Genèse : « *Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre..... Au*, c'est le premier « homme ; *commencement*, c'est le second, et ainsi de suite. Chaque rou- « lement de tambour portait aussi un nom biblique. — Faites battre, di- « sait un capitaine, le rappel de saint Matthieu ou la générale de l'Apoca- « lypse. » « Un soir, ajoute peu après M. Philarète Chasles, auprès d'York « une troupe de cavaliers chantait, en suivant sa marche, des couplets sa- « tiriques. Un corps de puritains passait à peu de distance chantant sur « le même air les psaumes de David. Les deux troupes en vinrent aux « mains, toujours en chantant, et se battirent avec tant de fureur, qu'il « n'y eut que des morts et pas de blessés (1). »

D'autres fois c'était après la victoire que retentissait l'hymne sacrée. Le 2 septembre 1650, Cromwell, se trouvant aux prises avec les troupes de Lesley, général de l'armée écossaise, voit bientôt tomber trois mille hommes sur la place. Étonné lui-même de sa victoire, Cromwell s'écrie : « *Ils fuient ! je jure qu'ils fuient ! — Halte*, dit-il alors, *chantons le psaume* « *cent dix-sept !* Et, pendant que le soleil levant jetait son premier « rayon sur la mer, poursuit M. Philarète Chasles, pendant que la cava- « lerie puritaine accourait de toutes parts au bruit du clairon, qui l'ap- « pelait autour de son chef, le puritain armé chantait ces vieux vers cal- « vinistes dont le mètre est aussi suranné que le langage, et que douze « mille hommes répétaient en chœur :

« Oui ! pour nous, toujours le Seigneur
« Fut bon dans sa magnificence ;

(1) *Charles Ier, sa cour et son parlement*, liv. III, chap. 4.

« Les ennemis de sa grandeur
« Disparaissent en sa présence.
« Nations, louez le Seigneur !
« Que toujours ceux qui le haïssent,
« Comme aujourd'hui pleins de terreur,
« Devant son nom s'évanouissent (1)!

Dans des temps plus modernes, les armées anglaises, profitant comme les nôtres des progrès que firent l'instrumentation et la fabrication des instruments en Europe, ajoutèrent aussi peu à peu quelques instruments nouveaux à la còmposition de leur musique. Les Anglais, on le sait, ne repoussent point les innovations, et accueillent avec bienveillance les novateurs. Naturellement portés, par l'esprit de comparaison et d'observation qui leur est propre, à se tenir au courant des améliorations et des découvertes utiles, ils ont souvent aidé les premiers à défricher certaines parties laissées arides et incultes dans le domaine des sciences ou des arts. Les nombreuses relations de voyages qui ont été publiées, et qui se publient encore journellement dans leur pays, témoignent en outre de l'importance qu'ils attachent à être instruits de tout ce qui concerne les nations même les plus éloignées de nos contrées. C'est au dix-huitième siècle que ces excursions vers de lointains parages commencèrent surtout à devenir fréquentes. Au reste, les Anglais ne furent point les seuls qui s'y livrèrent avec ardeur. Des Français, des Allemands, quittant leur patrie, marchèrent aussi à la découverte, et cette rage d'explorations aventureuses donna lieu à la publication d'une multitude d'ouvrages savants et utiles, auxquels nous devons recourir pour connaître certaines particularités relatives au sujet qui nous occupe. Nous ne suivrons point ces hommes intrépides partout où ils ont marqué leur présence; nous leur demanderons seulement quelques renseignements propres à nous donner une idée de la musique et des instruments militaires en usage chez certains peuples dont les mœurs et les coutumes diffèrent totalement des nôtres, et, pour être dispensé de revenir plus tard sur cet objet, nous consignerons immédiatement ici le résultat des observations qui ont été faites à cet égard depuis le siècle dernier jusqu'à nos jours.

(1) *Documents nouveaux sur Olivier Cromwell*, par Philarète Chasles. *Revue des Deux-Mondes*, XVIe année, livraison du 15 février 1846.

En Chine, la musique militaire a peu varié depuis l'époque à laquelle se termine notre récit, dans la première partie de cette esquisse, qui concerne les peuples de l'antiquité. Dans les premiers siècles de notre ère, sous le règne de Ngaiti, la musique du palais fut réformée pour cause d'abus et de dégénérescence, et les musiciens furent destitués; mais la déclaration impériale porte qu'il n'y aurait rien de changé à la musique militaire, *parce que*, y est-il dit en termes exprès, *ce sont là choses approuvées par les livres sacrés* (1). Tay-tsoung, qui monta sur le trône l'an 626, jaloux d'imiter le célèbre Ou-wang, dont nous avons déjà parlé, fit composer une musique pour être exécutée pendant qu'on rangeait l'armée en bataille. Il institua en outre une danse guerrière que devait accompagner une musique analogue, afin d'inspirer aux soldats des vertus héroïques (2).

Les Chinois ont des idées étranges sur l'efficacité de la musique à la guerre, et, en pareil cas, lui reconnaissent un double pouvoir. En effet, tandis qu'ils en usent pour soutenir leur propre courage, ils pensent qu'il y a moyen de la faire servir à énerver celui de leurs ennemis. « Répandez, dit Young-tcheng, parmi les ennemis quelques airs d'une mélodie voluptueuse qui leur amollisse le cœur, et envoyez-leur des femmes pour achever de les corrompre. »

Les principaux instruments de musique militaire des Chinois sont les suivants :

1° Le tam-tam ou gong-gong appelé *lo*, grand bassin de cuivre qu'on frappe avec un marteau de bois ou simplement avec un bâton. (Voyez Pl. IV, fig. 7.) Cet instrument sert à donner différents signaux indiqués par les différentes manières de le battre. Pour les marches et pour les signaux relatifs à l'accélération ou au ralentissement du pas, on le frappe modérément vers le centre, en laissant entre chaque coup l'intervalle d'environ quatre ou cinq secondes. Mais quand il s'agit de réclamer une obéissance prompte, ou bien d'imprimer aux soldats une résolution courageuse en les étourdissant sur la gravité du péril, on commence par frapper un coup vigoureux dans la petite cavité ou enfoncement qui se trouve au centre du tam-tam, puis, immédiatement après ce premier coup, on en frappe

(1) *Nien-Ngan*, recueil impérial, traduit par Hervieu, dans *Du Halde*, tome II, page 405.
(2) *Li-Koang-ti*, traduit par Amiot.

un second, mais si mollement, que le maillet ou la baguette doit à peine toucher : on frappe ensuite plusieurs coups en augmentant progressivement de force et de vitesse, et en allant du centre à la circonférence. Suivant quelques voyageurs, on se sert aussi d'un instrument semblable pour désigner les veilles de la nuit.

2° Le tambour, instrument destiné à peu près aux mêmes usages que le précédent. Il pose sur quatre pieds. (Voyez Pl. IV, fig. 8.) Les tambours militaires des Chinois servent particulièrement à indiquer les veilles, ou, pour mieux dire, à montrer que ceux qui sont de garde ne sont pas endormis. On les emploie aussi pour donner divers signaux, ainsi que pour la marche (1).

3° Une conque (voyez Pl. IV, fig. 6) dont on se sert pour sonner la retraite, pour indiquer l'exercice et pour toute manœuvre à laquelle un corps entier doit être employé. Il y a une de ces conques dans chaque quartier de l'armée, et une dans chaque corps particulier. Ces conques tiennent aussi lieu de porte-voix (2); enfin on les réunit quelquefois aux tams-tams pour sonner l'alarme (3). Cet instrument est fort ancien, et se retrouve chez certains peuples tributaires des Chinois, qui même n'en ont pas d'autre (4).

4° Deux sortes de trompettes en cuivre qui, à ce que l'on prétend, sont à l'octave l'une de l'autre. Il y a encore en Chine des trompettes fabriquées avec un bois fort estimé, appelé *ou-tong-chu*, qui, au dire de certaines relations, s'accordent parfaitement avec les tambours (5). (Voyez Pl. IV, fig. 1-5.)

Enfin les Chinois ont encore un autre instrument sur lequel on frappe avec deux baguettes; il est d'un bois sonore, creux en dedans, et a la

(1) Amiot, traduction des *Dix préceptes adressés aux gens de guerre*, dans les *Mémoires concernant les Chinois*, tome VIII, page 378.

(2) Amiot, à la suite de la traduction du livre publié, par ordre de Young-Tching, sous ce titre : *Les Dix préceptes adressés aux gens de guerre*. Voyez les *Mémoires concernant les Chinois*, tome VII, page 382.

(3) De Guignes, *Voyage à Péking*, tome II.

(4) Amiot, *Introduction à la connaissance des peuples qui ont été ou qui sont actuellement tributaires de la Chine*, dans les *Mémoires concernant les Chinois*, tome XIV, page 233.

(5) Du Halde, *Description de la Chine*, tome II.

figure d'un poisson de soixante et onze centimètres de longueur, et quatre cent vingt-six millimètres de circonférence. On l'accroche à un châssis au moyen de deux anneaux. (Voy. Pl. IV, fig. 9.) Cet instrument se place à l'entrée de la tente du général, des officiers généraux et de tous ceux qui ont quelque inspection. Lorsqu'on a une affaire à leur communiquer, on frappe sur cet instrument, et l'on obtient sur-le-champ audience. Comme on se sert à cet effet de deux baguettes, il se pourrait que, par le nombre des coups ou par la manière de les donner, on fût convenu d'indiquer d'une manière générale et abrégée l'objet de sa visite. Du Halde, dans sa description de la Chine, dit aussi qu'on emploie au même usage, c'est-à-dire à l'effet de demander audience, des tambours dont quelques-uns ont une dimension extraordinaire.

L'armée marche au son des tambours, des trompettes, des gongs, etc. (1). Tous ces instruments réunis en grand nombre (2) se font remarquer habituellement sur les derrières, ou sur les côtés, dans tous les mouvements des troupes (3). Si l'on en croit des relations très-modernes, les musiciens exécutants sont soumis à une discipline sévère : celui qui se trompe dans sa partie reçoit immédiatement des coups de bambou (4).

La musique joue lorsqu'un personnage considérable passe devant le corps militaire (5). Quand on veut faire particulièrement honneur à un cortége, et qu'on dresse des arcs de triomphe pour son passage, on a soin de placer à chaque extrémité des rangées de soldats un corps de musique militaire (6). Mais il ne paraît pas qu'on apporte beaucoup de tact et de discernement dans le choix des pièces destinées à être exécutées en pareille occurrence; car les voyageurs les ont trouvées semblables à celles qui, dans le pays, se font entendre d'ordinaire aux enterrements (7).

(1) Du Halde, *Description de la Chine*, tome II, page 6. — Staunton, *Voyage en Chine* tome IV.

(2) De Guignes, *Voyage à Péking*, tome II, page 318.

(3) Young-Tching, traduit par Amiot. — *Les Dix préceptes adressés aux gens de guerre* dans les *Mémoires concernant les Chinois*, tome VII.

(4) *Gazette musicale* du 29 octobre 1843.

(5) Staunton, tome III, page 16.

(6) Staunton, tome III, page 89. — Huttner, page 169.

(7) De Guignes, *Voyage à Péking*, I, page 296, 318.

En général, l'effet que produisent ces corps de musique militaire est loin d'être satisfaisant, et les Européens s'en montrent fort peu émerveillés. Les officiers qui accompagnaient lord Macartney dans son ambassade le comparent au brouhaha de sons discordants qu'on entend aux foires d'Angleterre, et M. Ellis dit à ce sujet : « Des milliers de pétards et de trompettes d'un son rude, entendus à la fois, donneraient la plus juste idée possible de la musique militaire des Chinois. » A la vérité, ces derniers prennent leur revanche en témoignant une grande indifférence pour la musique des Européens : lorsqu'ils entendirent celle de la bande de lord Macartney, ils se bornèrent à déclarer assez dédaigneusement qu'elle n'était point faite pour des oreilles chinoises.

La musique est, en Perse, en aussi grande faveur qu'à la Chine. Les voyageurs ont constaté que le chant des Persans est plus doux et moins monotone que celui des Turcs; mais quant à leur musique militaire, elle est réputée fort barbare. Qu'on se figure le son criard d'un grand nombre de trompettes de huit ou dix pieds de long, dans lesquelles les exécutants soufflent à perdre haleine; qu'on ajoute à cela le retentissement des tambours et des timbales, et l'on aura une idée de l'horrible vacarme qui se fait entendre journellement au palais du roi, et qui résonne alors dans toute la ville. Ces concerts militaires, exécutés au sommet d'une haute tour, sont une des prérogatives du roi et de la famille royale. Ils se renouvellent tous les matins au lever du soleil, et tous les soirs à son coucher.

Les Kurdes, qui forment une partie des forces militaires des Persans, ont des bandes de musique composées de petits tambours ou timbales attachés aux selles des chevaux, et d'une espèce de clarinette d'un ton rude et criard.
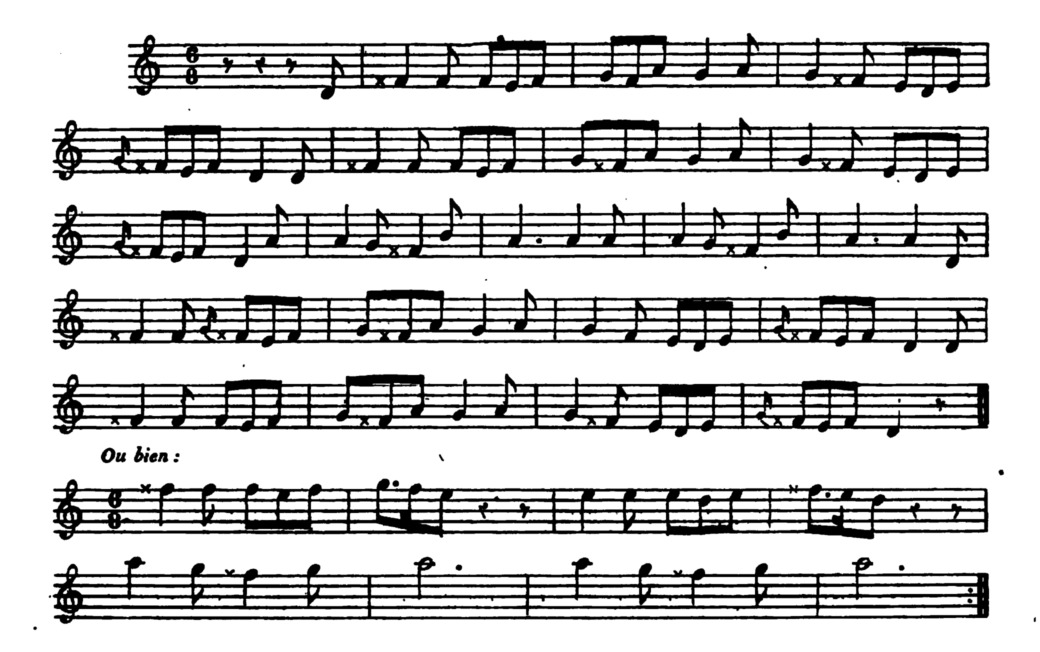
Les Persans ont des derviches ménestrels appelés *mewliach* ou *mewlewi*, qui abandonnent souvent le lieu de leur résidence pour accompagner les armées dans leurs marches, et chanter alors, en l'honneur des chefs, des vers qui sont accompagnés par la flûte ou par une espèce de petit tambour.

C'est ainsi que la Grèce a encore de nos jours ses rapsodes, qui, à l'imitation de leurs ancêtres, sont à la fois nouvellistes et historiens, et vont répandant parmi les populations le bruit des actions d'éclat et la renommée de ceux à qui on les attribue. M. Dodwell rapporte que *Marlborough*

est le seul air étranger qui ait su plaire aux Grecs. On présume qu'il fut introduit à Constantinople par les Franks, et maintenant il est chanté dans la plupart des villes de la Turquie et de la Grèce. Les Arabes s'en sont également emparés; mais il est probable que ce chant n'est pas si étranger qu'on a pu le croire aux Orientaux (1).

Avant le règne du sultan Amurat IV (1638), on assure que l'art musical était encore, sinon totalement inconnu, du moins fort arriéré chez les Turcs. Lorsque ce prince fit la conquête de Bagdad, il ordonna le mas-

(1) Les Français qui ont fait partie de l'expédition d'Égypte ont entendu chanter plus d'une fois par les habitants de ces contrées le fameux air de Marlborough, transformé de la manière suivante en chanson arabe.



Une tradition bien connue, et que M. de Châteaubriand n'a pas jugée indigne d'être recueillie, attribue à l'air de Marlborough une origine arabe. Des soldats de saint Louis l'auraient rapporté d'Afrique; ce serait l'air d'une complainte composée par les Sarrasins sur leur défaite à la Massoure. La complainte des vaincus aurait passé dans le camp des vainqueurs; et comme le peuple ne retient guère un air qu'à la faveur des paroles, tout porte à croire qu'une chanson française aura été composée sur la mélodie arabe. (Voyez F. Génin, *Des variations du langage français depuis le douzième siècle*, chap. 11 de l'Appendice.)

sacre général des Persans. Au moment où cet arrêt allait recevoir son exécution, un harpiste nommé Schah-Culi vint se jeter aux pieds du vainqueur, dont il implora la clémence en ces termes : « O sublime empereur, « lui dit-il, souffririez-vous qu'un art aussi parfait que la musique périsse « aujourd'hui avec moi, avec Schah-Culi, votre esclave? Ah, conservez, « en me sauvant la vie, un art divin dont je n'ai pu découvrir encore « toutes les beautés. » Cette prière divertit le sultan, qui jeta sur l'artiste un regard favorable et lui permit de prouver ses talents. Schah-Culi fit alors résonner sa harpe à six cordes, et mariant sa voix au son de cet instrument, il chanta la prise de Bagdad et le triomphe d'Amurat. D'abord le sultan paraît interdit, mais bientôt ses traits expriment la fureur; se croyant transporté sur le théâtre du carnage, il ne voit plus autour de lui que des combattants; il donne des ordres, il anime ses guerriers, il appelle la victoire. Tout à coup le musicien change de mode, il varie ses accents, et, par des sons tendres et plaintifs, calme l'exaltation d'Amurat, qui, sans pouvoir se rendre compte de ce qu'il éprouve, se trouble, s'attendrit et verse des larmes abondantes. Dès lors la compassion se fait jour jusqu'à son cœur; il se décide à révoquer ses ordres barbares, et, vaincu par les charmes de la musique, il rend la liberté aux compatriotes de Schah-Culi, prend auprès de lui cet habile artiste, et le comble de bienfaits. Conduits ensuite à Constantinople, ce musicien et quatre de ses compagnons y portèrent leurs connaissances musicales, et y propagèrent le goût de leur art. La musique chez les Turcs forme une partie essentielle de l'éducation des classes élevées. Depuis longtemps ce peuple possède une multitude d'instruments, et avant d'adopter l'organisation des corps de musique européens, il employait pour l'usage militaire de grands et de petits hautbois (voyez Pl. VIII, fig. 3), une espèce de petite flûte très-perçante, des trompettes (voyez Pl. VIII, fig. 4), de grandes et de petites timbales (voyez Pl. VIII, fig. 2), des tambours, des cymbales, des triangles, et enfin l'instrument que nous appelons chapeau chinois, et qui se compose, comme chacun sait, de clochettes suspendues à un croissant renversé, lequel est fixé à un bâton d'environ six pieds de haut. Le grand tambour des Turcs (*daul*) est haut de trois pieds; celui qui en bat le frappe d'un côté avec une baguette assez lourde, et de l'autre avec une baguette plus petite, ou quelquefois encore avec une verge de
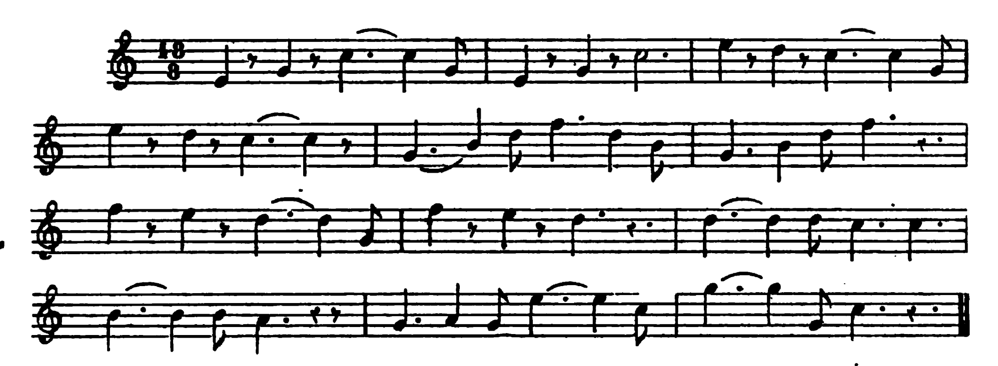
fer. Le grand vizir, de même que chaque pacha, avait sa musique particulière qui le suivait à la guerre, et qui ne cessait de se faire entendre jusqu'à ce que les troupes commençassent à reculer, ou bien que le chef à qui elles appartenaient eût été mis hors de combat. La force d'un corps de musiciens variait selon le rang du chef; ainsi un pacha à trois queues, indépendamment des tambours et des petites flûtes, possédait deux timbales, six trompettes, cinq hautbois et deux paires de cymbales. La caisse militaire que les Turcs portaient dans leurs expéditions était toujours placée dans la tente du sultan ou du grand vizir, au milieu du camp, et la garde en était confiée à un détachement de spahis que l'on relevait de temps en temps. Chez ce peuple comme chez beaucoup d'autres nations, les instruments de percussion sont devenus une marque d'honneur, un gage de récompense après une action d'éclat. Dans les premiers temps de l'histoire des Turcs, on voit Ala-Eddin donner à un jeune guerrier tartare nommé Ottoman Deli, en récompense de ses succès, une veste, un étendard et deux timbales. Toutes les fois qu'Ottoman entendait le bruit de cet instrument militaire, il se levait aussitôt, voulant marquer par là qu'il était toujours prêt à marcher pour le service du sultan.

La direction de la musique du sultan actuel a été confiée, depuis quelques années, à un parent du célèbre compositeur italien, le maestro Donizetti, et cette musique a été organisée par ses soins, d'après le système qu'on suit encore généralement dans les autres États de l'Europe, pour la composition des musiques militaires.

Comparativement à la musique des Turcs et des Tartares, la musique des Circassiens ne laisse pas d'être assez harmonieuse, et nous devons en dire quelques mots, parce qu'elle aide aussi, par la poésie martiale de ses accents, à soutenir l'intrépidité des guerriers du Caucase. Au rapport des voyageurs (1), on entend souvent retentir dans ces contrées des marches instrumentales, exécutées sur une espèce de flûte ou de fifre, et des marches vocales, chantées en chœur, qui produisent un admirable effet. Ces chants belliqueux, dont le texte est assez ordinairement le résultat d'une inspiration spontanée, célèbrent, pour la plupart, quelque victoire

(1) Voyez, entre autres, Edmund Spencer, *Travels in Circassia, Krim-Tartary*, etc. London, Henry Colburn, 1839, tome II.

remportée sur les Cosaques, ou font appel à de nouveaux combats. Entonnés simultanément par mille bouches, ils se prolongent d'écho en écho à travers les montagnes, et portent au plus haut degré l'enthousiasme patriotique de la nation. L'air suivant, qui est celui d'un chant d'attaque, donnera au lecteur une idée du caractère martial de ces hymnes de guerre.



La plupart des instruments en usage parmi les Turcs et les Persans sont également employés par les Arabes. Il est vrai que ces divers instruments ne se rencontrent pas tous dans le même lieu : selon Burckardt, c'est à la Mecque que la musique est le moins cultivée, et cependant le schérif de la Mecque a un corps de musique militaire assez considérable, et composé en grande partie de timbales, de tambours, de fifres, etc., lequel vient jouer devant sa porte deux fois par jour et le soir de chaque nouvelle lune. Cette musique se fait entendre près d'une heure de suite. D'après M. Buckingham, le pacha d'Alep et celui de Smyrne ont chacun un corps de musique, dans lequel dominent les tambours, les trompettes et les fifres. En général, il y a dans toute la musique militaire de ces contrées un grand luxe d'instruments bruyants, tels que tambours et timbales, auxquels viennent se joindre des trompettes aux sons aigus et criards, et des cymbales à la résonnance métallique et cuivrée.

Dans une rencontre avec les Turcs (1820), les Chaykiehs firent donner le signal du combat par une jeune fille montée sur un chameau couvert de harnais magnifiques. Ce signal consistait en une espèce de roucoulement ou plutôt de gloussement familier aux Arabes, lequel se forme à l'extrémité du gosier par le son *glou*, parcourant rapidement tous les in-

tervalles de l'échelle, et porté ainsi jusqu'aux notes les plus hautes. Cette sorte de hurlement articulé provoqua sur toute la ligne une formidable explosion de cris aigus et de coups de cymbales, et l'infanterie des Chaykiebs, s'ébranlant avec intrépidité, se mit immédiatement à la poursuite des Turcs.

Dans les guerres de religion, les Arabes, pour exalter leur courage et leur fanatisme, ont aussi, à l'exemple de beaucoup d'autres peuples, des hymnes et des cantiques. C'est ainsi que les soldats de Hassan, assiégés par les Français dans une mosquée qui devint la proie des flammes, bravaient les horreurs de l'incendie, et, à la voix de leur chef, se redressant demi-morts au milieu de tortures atroces, entonnaient un hymne guerrier qui leur donnait encore la force de combattre, dans de nouvelles sorties, les assiégeants surpris d'un tel héroïsme. Voici une strophe de l'hymne que chantaient ces Arabes, heureux de se sacrifier pour la cause du prophète :

> Sont-ce les délices des riches habitants des villes,
> Sont-ce les trésors de l'Inde et la puissance des rois,
> Que désire en ses vœux le guerrier de l'Arabie ?
> Non, quand son noble front invoque le ciel, il dit :
> O Allah ! *donne-moi la mort au sein de la victoire !*

Les Birmans, peuple de l'Asie, manifestent une passion très-vive pour la poésie et la musique. Ils ont une musique militaire composée de tambours, de gongs et de morceaux de bambou de différentes longueurs, qui, étant frappés avec un bâton, rendent, au témoignage des voyageurs, un son très-agréable et non sans quelque analogie avec celui du piano. Les Birmans aiment surtout la musique vocale ; leur mélodie la plus remarquable est un chant marin de guerre : il commence par une sorte de récitatif chanté par le chef du chant, et est ensuite attaqué en chœur par tous les bateliers, qui unissent leur voix à celle de ce dernier, en marquant la mesure avec leurs rames.

Les Singalèses, autre peuple de l'Asie, ont des trompettes d'un timbre fort désagréable ; ces instruments sont consacrés au temple et au roi. Ils ont aussi des chants pour célébrer les actions brillantes ou généreuses de leurs monarques.

Chez les princes mogols, on connaissait encore dans ces derniers temps l'usage d'une chasse fort singulière. Cette chasse, d'après la relation qu'en donne Bonnet, dans son *Histoire de la musique*, se faisait par politique, pour occuper pendant l'hiver des armées considérables. Voici comment on la décrit : « Trois ou quatre cents veneurs à cheval font d'abord retentir les sons du cor, ou, pour mieux dire, de la corne ou cornet. On dispose toute l'armée dans une circonférence de vingt à trente lieues; personne ne doit, sous peine de mort, tuer aucun animal dans l'enceinte de la chasse, faite seulement au son des voix, des instruments militaires, des trompettes de quinze pieds de longueur, appelées *kerrena*, lesquelles font un bruit très-éclatant, et des trompettes ordinaires, des timbales, des cymbales, des tambours, des fifres, des hautbois et de quantité d'autres instruments dont nous n'avons pas l'usage. Ce sont les seules armes dont il est permis de se servir dans cette surprenante chasse. Les animaux, étonnés par un tel bruit, se laissent conduire dans le centre, quoiqu'il s'y trouve des lions, des léopards, des tigres, des panthères, des ours, des cerfs, des biches, des sangliers et généralement toutes sortes d'animaux, dont les plus faibles sont souvent dévorés par les plus féroces dans les commencements de leur jonction. Pendant les trois mois que dure cette chasse, les cris et huées que font les soldats de cette grande armée ne sont pas moins étranges que le son des instruments dont on joue la nuit, de sorte que, la circonférence de la chasse diminuant à mesure de la marche, il se trouve à la fin deux ou trois mille animaux resserrés dans le centre, et devenus aussi doux que des moutons. Le roi et les officiers vont combattre ces animaux le sabre à la main, toujours au bruit des chants et des fanfares. On en tue la moitié pour un festin qui dure trois jours, et auquel l'armée entière prend part; le reste est mis en liberté et retourne peupler les forêts et les cavernes. »

Dès que l'Égypte fut devenue province romaine, et que la captivité de Cléopâtre eut causé la ruine de l'empire, la musique des Égyptiens cessa d'avoir un caractère d'originalité, et, par suite de l'influence qu'ont exercée sur cet art les différentes dominations auxquelles le pays dut se soumettre, elle n'a rien conservé, pour ainsi dire, qui la distingue aujourd'hui de celle des Turcs et des Arabes.

M. Denon a donné la description d'une fête musicale qui peut nous faire

juger de l'état de la musique en Égypte au commencement de ce siècle, et, par suite, de la nature des éléments composant la musique guerrière. D'après cette description, un orchestre de musique militaire se trouvait placé d'un côté : « il consistait en un certain nombre de hautbois criards, comme le sont presque tous ceux de l'Orient, de petites timbales et de grands tambours albanais. De l'autre côté il y avait des violons et des luths, et dans le milieu se trouvaient les chanteurs. Aussitôt que tout le monde fut assis, la musique militaire commença : une espèce de chef de bande joua alternativement deux airs différents que les musiciens répétaient en chœur. Le deuxième était une vraie cacophonie, une suite de sons durs et discordants, aussi choquants pour l'oreille délicate d'un Européen qu'ils étaient agréables pour celles d'un indigène. Le chef de la bande reprit chacun de ces airs avec toute l'importance et l'enthousiasme d'un *improvisateur*. Lorsqu'il paraissait épuisé par ses efforts énergiques, le chœur venait immédiatement à son aide. Les violons, qui étaient plus supportables, jouèrent ensuite un air dans lequel une petite phrase de chant était écrasée sous des ornements superflus. Le son nasal et aigu d'un chanteur se joignit au miaulement des semi-tons des violons, qui, fuyant constamment la note du ton, s'arrêtaient un peu au-dessus ou au-dessous. Ce couplet terminé, les violons recommencèrent avec de nouvelles variations, que le chanteur déguisait par un mouvement très-vif, jusqu'à ce qu'ayant tout à fait perdu l'air de vue, il se jeta dans un dédale de sons presque sauvages, dépourvus d'harmonie et de bon sens. »

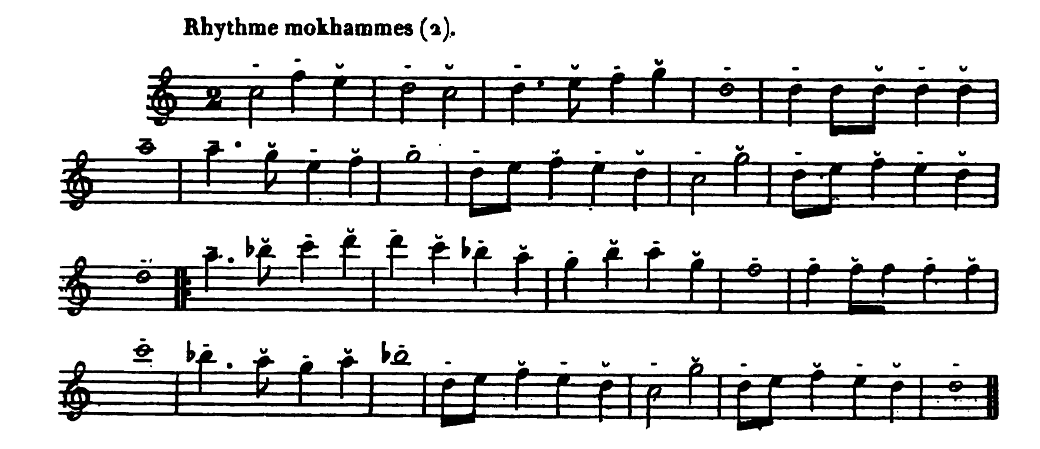
Chez les Égyptiens, où les instruments de percussion, dit Villoteau, sont peut-être plus variés que chez aucun peuple du monde, on remarquait, à l'époque de l'expédition des Français en Égypte, cinq timbales de différentes proportions, servant pour l'usage civil et militaire. Ces timbales étaient en cuivre comme les nôtres; mais, ainsi que le fait observer le savant Villoteau, elles avaient, à proportion de leur capacité, plus de profondeur que ces dernières. Quant aux tambours, il y en avait de deux espèces dans la musique civile et militaire, et ces tambours avaient la même forme que ceux dont nous nous servions, mais avec cette différence que le diamètre de leur grosseur était plus grand.

Dans les processions solennelles, toute cette artillerie musicale de tambours et de timbales était mise en réquisition, et l'on y joignait encore

les hautbois, les trompettes et les cymbales. On peut se figurer le bruit qui résultait d'un pareil assortiment : « Le nombre des timbales et des tam-« bours, dit l'écrivain que nous venons de citer en dernier lieu, est si « considérable, produit un si grand tintamarre, l'éclat des cymbales est si « étourdissant, le son aigu et perçant des hautbois appelés *zamir* (1) vibre « si vivement en l'air, celui des trompettes est si déchirant, que le plus « bruyant et le plus tumultueux charivari qu'on puisse imaginer ne don-« nerait encore qu'une faible idée de l'effet général qui résulte de cet en-« semble. »

Lors de l'expédition en Égypte, les principaux habitants du Caire, ayant à leur tête tous les cheiks, toutes les autorités civiles et militaires du pays allèrent à un quart de lieue, hors de la ville, recevoir le général en chef Bonaparte, qui ramenait son armée après l'expédition de Syrie. Ils étaient accompagnés de musiciens *jouant de toutes leurs forces* une marche dont l'air a été recueilli par M. Villoteau. Nous donnons ici cette marche égyptienne, qui, eu égard aux circonstances glorieuses qu'elle rappelle, doit avoir pour les Français un degré particulier d'intérêt.

AIR DE LA MARCHE ÉGYPTIENNE.



(1) *Zamir* ou *zamr* au singulier, et *zoummarah* au pluriel.

(2) On appelle ce même rhythme *douyek* en turc. C'est le même qui était connu des Grecs sous le nom de *rhythme égal* ou *rhythme dactyle*. Les temps marqués par une longue se nomment *doum*, et ceux qui sont marqués par une brève se nomment *tek* sur les instruments
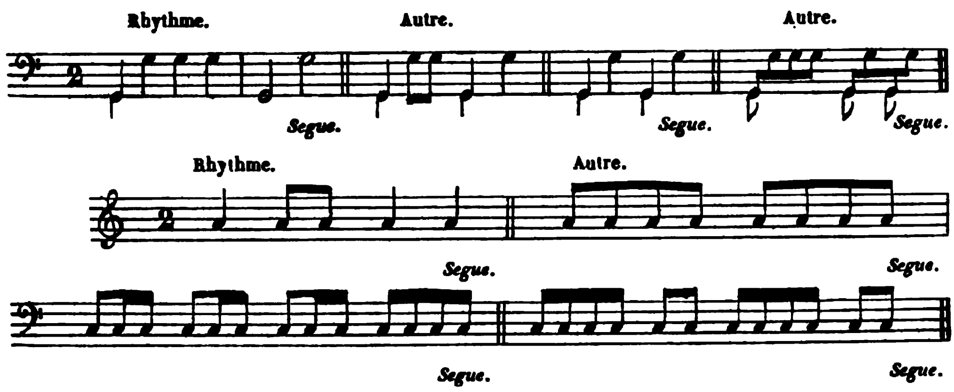
Ces sortes de marches égyptiennes ne sont pas purement militaires comme les nôtres; mais on les applique, en général, à toute circonstance solennelle, et on les exécute, soit, par exemple, à la procession du ramadan, à celle du mâhmal, ou de la convocation des hâggy, c'est-à-dire de ceux qui se disposent à faire le pèlerinage de la Mecque, soit encore lorsque les autorités civiles et militaires du Caire vont recevoir le pacha envoyé par la Porte Ottomane pour gouverner l'Égypte. Ce qui ne contribue pas peu à occasionner une grande confusion dans l'effet qu'elles produisent, lequel, eu égard au caractère propre à la mélodie, peut paraître déjà suffisamment baroque, c'est la diversité des variations des temps du même rhythme qui se fait entendre sur les cymbales, les tambours et les timbales (1). Aujourd'hui l'influence des mœurs européennes a porté jusqu'en

de percussion. Dans le chant, ils ont d'autres noms. Le *doum* se distingue sur les instruments de percussion en ce qu'il se frappe de la main droite sur le milieu de l'instrument, et qu'il produit un son plus grave et plus fort. Le *tek*, au contraire, se frappe de la main gauche et plus près de la circonférence, en sorte qu'il produit un son plus aigu et plus maigre. Il est donc évident que les Égyptiens font, relativement aux temps rhythmiques et musicaux, la même distinction que nous, et qu'ils reconnaissent des temps *forts* et des temps *faibles*.

(Voy. Villoteau, *De l'état actuel de l'Art en Égypte*, Ire partie, art. 6.)

(1) Villoteau a pris soin d'en noter quelques-uns et de les consigner dans son grand ouvrage sur l'Égypte. Nous les reproduisons ci-après. On observera que les notes à double queue indiquent les temps forts et les sons graves frappés par la main droite, et que les temps faibles, ainsi que les sons aigus frappés par la main gauche, sont désignés par les autres notes.
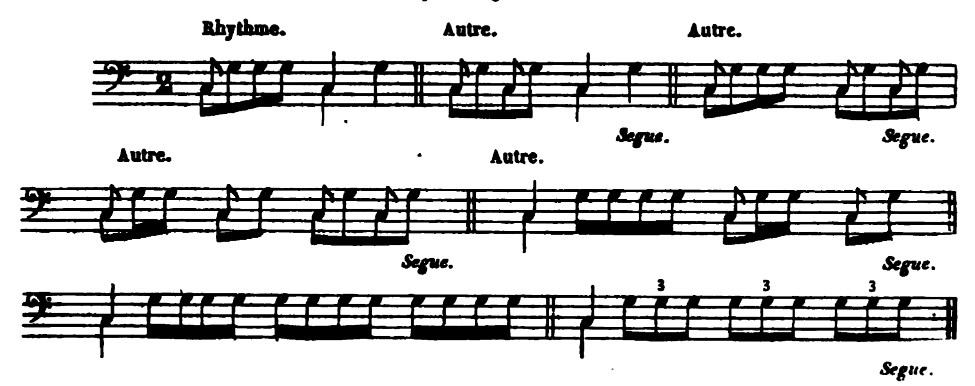
Grosses caisses : chaque main armée d'une baguette et frappant d'un côté; l'autre d'une verge, et frappant de l'autre.
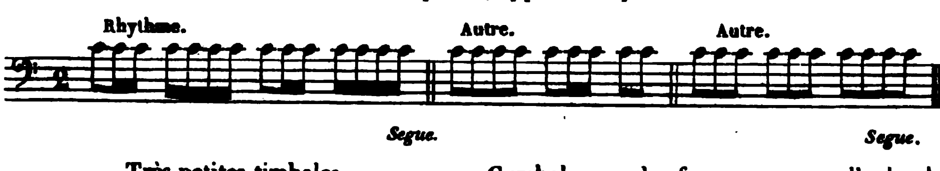


Égypte la plupart des coutumes militaires de nos contrées, et la musique de cette nation, perdant son caractère primitif de barbarie, s'est approprié un grand nombre de nos instruments. Le pacha d'Égypte a fait venir plusieurs musiciens de France, et sa bande est à peu près organisée comme les nôtres. Sans nul doute, avec l'esprit de progrès qui le caractérise, il ne sera pas le dernier à profiter des améliorations que nous avons su réaliser dans ces derniers temps pour nos musiques militaires.

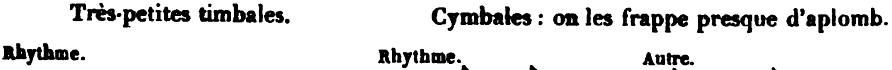
James Bruce, célèbre voyageur écossais du siècle dernier, qui servit comme médecin dans l'armée du roi d'Abyssinie, nous apprend que les Abyssiniens faisaient principalement usage à la guerre de la flûte, de la trompette, des timbales et d'une espèce de tambourin. Dans ce pays, la timbale est appelée *nagârit*, parce qu'on s'en sert pour toutes les proclamations, qui se nomment *nagar*. La timbale est un signe du souverain pou-

Timbales appelées *noqqâryeh* : il y en a toujours deux, l'une très-grosse, et l'autre de moyenne grosseur.



Petites timbales plates, appelées *naqrazân*.





Très-petites timbales. Cymbales : on les frappe presque d'aplomb.



voir. Toutes les fois que le roi nomme un gouverneur ou un lieutenant général de province, il lui donne une timbale et un étendard pour marque d'investiture. Cet instrument est, comme on sait, d'un usage fort ancien en Abyssinie. MM. Combes et Tamisier, voyageurs français qui ont publié une relation fort intéressante de leurs courageuses excursions, donnent la description des cérémonies pratiquées, avant le dixième siècle, au couronnement des anciens souverains de l'Abyssinie. On y voit qu'au jour fixé pour le sacre, tandis que le cortége royal se rendait à l'église d'Azoum, les soldats qui encombraient la place située devant cette église se livraient à des jeux bruyants, et qu'en même temps l'on entendait résonner une musique sauvage, interrompue souvent par le bourdonnement des timbales. Villoteau nous fournit aussi des détails sur les instruments militaires de l'Abyssinie, et ce qu'il en dit s'accorde sur beaucoup de points avec les relations précédentes. « Les *nagârit*, dit-il, sont les grosses timbales éthiopiennes. Le nom de *nagârit* vient de *nagara*, il a annoncé, il a publié; » de même qu'en arabe il vient de *naqara* (il a frappé). Elles sont semblables à celles des Arabes. On s'en sert pour publier les ordonnances du souverain ou de ses ministres. Il y en a en cuivre, et il y en a en bois. Celles qui sont en cuivre servent pour le temple et pour le monarque, les autres pour les particuliers. Il y a quelquefois pour une seule église jusqu'à quarante nagârit. Elles sont placées deux à deux sur chaque rang, une petite à droite et une grosse à gauche; et quand le rôi sort en grand cortége, ou qu'il se met en campagne, il est toujours accompagné de quatre-vingt-huit timbales portées par quarante-quatre mulets montés chacun par un timbalier.

Les Abyssiniens, pour marquer le rhythme et régler la marche des troupes en campagne, ont encore un autre instrument de percussion qui se nomme *kabaro*, et qui est semblable à la grosse caisse que nous appelons *tambour turc*. Ce nom de *kabaro* vient de *kabaro*, il a été en honneur, il a été illustre, vénéré, etc. *Kabaro* est donc une qualification par laquelle on distingue le tambour, ainsi désigné, comme étant le plus volumineux, et celui auquel on attache une plus grande importance. Cet instrument, de même que la grosse caisse turque, se suspend devant celui qui le bat.

Les instruments militaires à vent sont la trompette ou *malakat*, et le cor ou *qand*, fait d'une corne de vache et servant particulièrement pour

sonner l'alarme. James Bruce prétend que la trompette des Abyssiniens ne rend qu'un son rauque. Cependant, lorsqu'ils en jouent très-fort et très-vite en marchant à l'ennemi, on assure qu'elle a la vertu d'enflammer tellement les soldats, qu'ils se précipitent au milieu de leurs adversaires sans redouter la mort.

Au Darfour, où l'orchestre se compose de jeunes garçons qui crient dans des chalumeaux, de musiciens qui secouent à tour de bras des citrouilles remplies de cailloux, de joueurs de flûte soufflant à l'unisson, et enfin de timbaliers, les timbales ou *nacarieh* sont aussi particulièrement en honneur. On les dépose dans une hutte spéciale, et lorsqu'il plaît à sa majesté de changer les peaux qui les recouvrent, il s'ensuit une fête solennelle appelée le renouvellement des cuivres (1).

Les Ashantis, peuple de l'intérieur de l'Afrique, ont des tambours faits avec des troncs d'arbres creusés, et des *gongs* de fer creux qu'on frappe avec une baguette du même métal. Ils ont aussi des espèces de cors et de flûtes; et les nobles du pays entretiennent des corps de musique principalement composés de ce dernier genre d'instrument. Bowdich (2) assure qu'en présence du roi, et à l'occasion de l'arrivée d'un ambassadeur, plus de cent corps de musique éclatèrent à la fois, chacun avec l'air particulier de leurs chefs.

A Soolima, un voyageur anglais, le major Laing, fut gratifié par le roi Yarradée d'un spectacle militaire; et pendant que les mouvements des guerriers s'opéraient, plus de cent musiciens jouaient du tambour, de la flûte, de la harpe, et de beaucoup d'autres instruments qui tous étaient grossièrement fabriqués. Deux personnages armés de bâtons crochus frappaient imperturbablement sur deux grands tambours qui avaient la forme d'une

(1) A cet effet, on amène des taureaux à poil gris; on les égorge en grande pompe, et leur chair, entassée dans des vases de terre avec du sel, y reste pendant six jours. Le septième jour on fait une nouvelle boucherie de taureaux, de moutons et de chevaux; ces viandes, mêlées à celles que renferment les vases, sont servies sur des tables spécialement destinées au fils du sultan, aux vizirs et aux rois. (Voyez le compte rendu de l'ouvrage du cheik Mohammed-el-Tounsy, *Voyage au Soudan*, dans la *Revue des Deux-Mondes* du 1er janvier 1846.)

(2) Dans l'ouvrage qui a pour titre : *Mission from Cape coast castle to Ashantee :* Mission du château de la côte du Cap à Ashanti.

tour d'échecs renversée. Ils ne paraissaient avoir d'autre but que de faire le plus de bruit possible. Un dialogue sans doute improvisé fut ensuite chanté par un des musiciens, et vers la fin quelques femmes entonnèrent une chanson en l'honneur du roi, en élevant la voix d'une manière épouvantable. La fête se termina par un chant de guerre composé pour célébrer une grande victoire remportée par Yarradée sur les Foulahs, environ quarante ans auparavant. Ce chant était toujours répété devant lui dans toutes les cérémonies publiques.

Chez les Fellatahs, autre peuple de l'Afrique, les chefs sont accompagnés d'une suite nombreuse de gens à pied et à cheval, laquelle doit au besoin former un orchestre de musique militaire. Lorsque le chef général du cheik de Bornou fut visité par le major Denham, on rapporte qu'il était accompagné de cinq musiciens à cheval. Les uns portaient, attaché à leur cou, une espèce de tambour sur lequel ils battaient la mesure pendant qu'ils chantaient, un autre jouait d'une petite flûte faite de roseau, et le cinquième soufflait dans une corne de buffle.

Chez les Barabras et en Nubie, dans le pays de Dongolah, il y a une espèce de timbale grossièrement construite, qui consiste en un grand vaisseau rond et creux de terre cuite, semblable à une gamelle, couverte d'une peau de chèvre, et qui s'appelle *tabaq*.

Dans l'empire de Maroc, on se sert aussi de timbales nommées *tabla*, du triangle, etc. (1).

Les nègres de la côte de Guinée ont un grand tambour appelé *ton-tong*, qui ne se fait entendre qu'à l'approche de l'ennemi et dans les occasions extraordinaires. On prétend que le son de cet instrument porte jusqu'à six ou sept milles. Le tambour fait également partie des insignes de la royauté. (Voyez Pl. VIII, fig. 8.) Ils se servent encore d'un autre instrument de percussion qui consiste en deux clochettes de métal, semblables pour la forme à des espèces de cornes renversées. (Voyez Pl. VIII, fig. 9.) Ils frappent cet instrument avec une baguette, et, par une grossière superstition, ils mêlent du sang humain à la matière dont il est fait.

Dans presque tous les pays de la côte de Guinée, les nègres sont partagés en différentes classes plus ou moins considérées. Plusieurs voyageurs ont même

(1) Jackson's *Account of Morocco*.

reconnu parmi eux, deux, trois et même quatre degrés de noblesse. Le premier de ces degrés est celui que la naissance procure; le second s'acquiert par les emplois; le troisième s'achète soit par une somme d'argent, soit par les offices qui le donnent; et le quatrième enfin s'obtient par de grandes actions militaires, ainsi que par d'autres services rendus à l'État. Le roi lui-même confère cette noblesse en présence des grands de son royaume. Pour cela, il fait amener devant lui le nouveau noble, lui explique la grandeur du rang où on l'élève, l'exhorte à rester toujours digne de sa condition, puis lui donne en présent un tambour et quelques trompettes d'ivoire. Ces seigneurs, de même que les souverains, ont toujours auprès d'eux des espèces de bardes ou ménestrels appelés *guirots*. L'office des guirots est de chanter l'antiquité, la noblesse et la valeur de leurs princes, en s'accompagnant d'un instrument qui est ordinairement un tambour sur lequel ils battent avec les mains ou deux petites baguettes. Un voyageur rapporte que les guirots ont seuls le privilége de porter l'*olamba*, tambour royal d'une grandeur extraordinaire dans toutes ses dimensions.

Pendant les exercices de gymnastique et les luttes auxquels se livrent fréquemment les nègres de ces contrées, il y a toujours un guirot qui bat un tambour ou un chaudron, afin d'animer et d'encourager les athlètes.

Les cornets ou trompettes (voyez Pl. VIII, fig. 7) sont des instruments principalement réservés pour la classe des nobles ou celle des gens riches. Les nègres subalternes ne peuvent s'en servir que dans le cas où ces derniers leur en accordent la permission.

La plupart des monarques nègres ont un état de maison assez considérable; parmi les officiers employés pour leur service particulier, on distingue les *fitis*, et parmi les *fitis*, ceux qui jouent des instruments militaires. L'office de tambour est un poste honorable, parce qu'il permet d'approcher le roi; mais l'emploi de trompette n'est confié qu'aux officiers des derniers grades. Dans certaines parties de la Guinée, les tambours des régiments, si toutefois on peut leur donner ce nom, sont placés horizontalement sur la tête d'un nègre, et celui qui le frappe marche derrière. Ce tambour peut avoir jusqu'à quatre pieds de haut et deux pieds et demi de circonférence; les baguettes ont la figure d'un crochet. Les combattants joignent à ces instruments le bruit des cors ou cornets d'ivoire, sur

lesquels on assure qu'ils s'exercent, en jouant, à prononcer un nom distinctement, de manière à pouvoir s'en servir aussi en guise de porte-voix. Quand le courage d'une partie des combattants semble fléchir, le donneur de cor, par ordre du commandant, crie à plusieurs reprises le nom du lieutenant de la troupe qui ne fait pas son devoir, afin de le rappeler à l'ordre et de lui donner ainsi du cœur.

Les nègres ayant l'usage de couper la tête aux ennemis morts et aux blessés qui ne peuvent marcher, emportent ces têtes pour en ôter toutes les chairs et les polir très-proprement; puis ils attachent la mâchoire inférieure à leurs cors, et la partie de devant à leur grand tambour. Ils traînent avec eux ces instruments, ainsi décorés, dans tous leurs combats ou dans leurs congrès de paix, et croient par là exercer une vengeance éclatante sur leurs ennemis, comme si chaque fois qu'on donne du cor ou qu'on bat le tambour, ceux-ci devaient endurer d'indicibles souffrances.

En Issini, pendant la bataille, les tambours, les trompettes et autres instruments de musique font un bruit terrible qui, joint aux cris des nègres, inspire du courage aux plus lâches. Leurs tambours consistent en une pièce de bois creusée d'un côté, et couverte d'une oreille d'éléphant assez bien tendue. Les baguettes sont deux bâtons en forme de marteau et couvertes d'une peau de chèvre, ce qui produit un son fort étrange. Les trompettes ne sont autre chose que des dents d'éléphant creusées presque d'un bout à l'autre, et qui n'ont qu'une petite ouverture sur le côté, par laquelle le trompette, enfant de douze ou quinze ans, souffle et tire un son fort aigu, mais sans aucune variété; ils joignent à ces instruments les clochettes de métal dont nous avons fait ci-dessus la description en parlant des nègres de la côte de Guinée. Dans l'île de Bissao ou Bissagos, la milice des nègres se rassemble au bruit d'un instrument qui, au dire des voyageurs, a quelque analogie avec la trompette marine, bien qu'il n'ait point de cordes, et soit plus volumineux, et au moins du double plus long. Cet instrument est fait d'un bois léger; on frappe dessus avec un marteau de bois dur, et l'on prétend que le bruit qui en résulte porte jusqu'à quatre lieues. Le souverain met plusieurs de ces instruments le long de la côte et dans l'intérieur de l'île, avec une garde particulière pour chacun; et quand le sien a donné le signal, tous les autres répètent

autant de fois les mêmes coups, de manière à transmettre exactement ses volontés.

Les nègres du Congo ont des trompettes d'ivoire dont ils se servent pour accompagner le roi dans sa marche. Ceux du royaume d'Angola ont trois sortes d'instruments militaires : la première se compose de grandes crécelles attachées à des caisses de bois, qui, comme presque tous les instruments du même genre, chez les nègres, sont simplement un tronc d'arbre creusé et couvert de cuir à l'orifice. Ils frappent sur ces dernières avec des baguettes d'ivoire. La seconde a la forme d'un cône ou d'une cloche renversée; elle est construite avec des plaques de fer fort minces. Cet instrument se frappe avec des baguettes de bois. Les instruments de la troisième espèce sont des dents d'éléphant creusées, dans lesquelles on souffle par une embouchure transversale, comme celle du fifre. Le son n'en est, dit-on, guère moins belliqueux que celui de la trompette. Ces instruments sont de grandeur inégale. Les plus grands sont ceux du général, qui s'en sert pour communiquer ses ordres en diversifiant les sons. Les officiers inférieurs, qui en ont de plus petits, lui répondent par les mêmes notes, pour lui faire entendre qu'ils l'ont compris. On emploie tous ces instruments pendant l'action. Les chefs ou les plus braves soldats marchent à la tête des troupes avec cette harmonie sauvage, jouant, dansant et encourageant leurs compagnons.

La milice de Haïti, qui s'affuble à l'européenne d'une manière assez grotesque, a pareillement des tambours semblables aux nôtres.

Dans l'Amérique septentrionale, les sauvages ont des chants et des danses guerrières. Parmi ces danses, on distingue la danse de la *découverte*, la danse du *kalumet*, et la danse de guerre proprement dite. Celle-ci s'exécute en rond; elle a lieu lorsqu'ils vont à la guerre ou lorsqu'ils en reviennent. Celui qui danse se promène en sautant à droite et à gauche; il chante en même temps ses exploits et ceux de ses aïeux. Chaque fois qu'il vient de terminer le récit d'un exploit, il donne un coup de massue sur un poteau placé au centre du cercle, près de quelques musiciens qui battent la mesure sur une espèce de timbales. Ensuite tous les sauvages, qui sont restés assis jusque-là comme simples spectateurs, se lèvent chacun à leur tour pour répéter la chanson.

On assure que les anciens guerriers du Brésil avaient pour instrument

de musique militaire des flûtes faites avec les ossements de leurs ennemis.

Les différents peuples de l'Océanie ont presque tous quelques instruments, ainsi qu'une musique propre à la guerre. C'est principalement avec leurs conques marines qu'ils transmettent à leurs guerriers toutes sortes de signaux, notamment le signal de l'attaque et celui de la retraite; ils s'en servent aussi pour faire manœuvrer leurs flottilles et pour célébrer les victoires qu'ils ont remportées. Ils ont en outre pour la plupart des danses et des chants. A Java, ils possèdent un gong fait comme ceux de la Chine, d'une composition de cuivre, de zinc et d'étain. Beaudrand, dans son Lexique géographique, rapporte que cet instrument leur servait à publier les ordonnances de leur souverain. Dans la guerre et dans les fêtes solennelles, ils emploient quelquefois un ou plusieurs gongs suspendus verticalement à une poutre; ils les frappent successivement et de toute leur force avec des bâtons noueux pour les faire résonner bruyamment. Dans leur musique guerrière appelée *srounen*, on a introduit les trompettes ainsi que d'autres instruments à vent. A Taïti, ils ont des chants nationaux et des chants de triomphe. Leurs instruments sont en petit nombre. Parmi ces derniers, les voyageurs ont principalement remarqué une flûte à trois trous, dans laquelle les indigènes soufflent avec le nez, une espèce de tambour, et une trompette ou conque marine. (Voyez pl. VIII, fig. 10.) Dans le royaume de Bantam, on se sert de timbales faites d'un métal que les indigènes appellent *tombago*. Au reste, ceux-ci ont leurs compagnies et leurs enseignes comme la milice d'Europe. La troupe est divisée en mousquetaires et en piquiers, et chaque compagnie a sa musique. A en juger par une relation qui a paru dans les journaux de septembre 1846, l'état de la musique dans les établissements français de l'Océanie ne tarderait pas à changer totalement d'aspect. En effet, à la demande du gouverneur et des officiers commandant les différentes îles sous notre domination, un corps de musique militaire devait accompagner les troupes de renforts qui, à cette époque, ont été embarquées pour cette destination. Au reste, dès l'origine, la musique européenne avait produit sur les habitants du pays les plus heureux effets, et avait même aidé d'une manière sensible à changer et à adoucir leurs mœurs et leurs habitudes. Dans les principaux endroits occupés par nos troupes, on avait eu l'heureuse idée d'instituer des concerts militaires. Ces concerts, qui avaient lieu le soir, attiraient

en foule les naturels : tous venaient y assister avec leurs femmes et leurs enfants, après les travaux de la journée, et manifestaient par des signes non équivoques leur joie et leur contentement. Ces fêtes musicales ont produit de si bons résultats, qu'on a jugé utile de multiplier ce moyen si noble de civilisation. .

Aux îles Carolines, dit Chamisso, les femmes prennent part au combat : placées au second rang, derrière les hommes qui forment la première ligne, elles sont occupées, les unes à battre le tambour suivant le commandement du chef, les autres à lancer des pierres. Leur tambour est ordinairement fait d'un morceau de bois creusé couvert d'une peau de requin. Ils possèdent, outre cet instrument, une conque de guerre.

Pour exécuter leur chant de combat, les habitants de l'île de Noël prennent leurs lances à la main, les agitent d'une manière terrible ; leurs yeux étincellent ; ils sont en proie à une sorte de délire féroce. Les femmes unissent leurs voix à celles des hommes ; et c'est alors à qui criera le plus fort.

Au reste les éléments qui concourent à former la musique militaire des sauvages sont presque partout de la même nature, et composent un ensemble plus bruyant qu'harmonieux, et plutôt rhythmique que mélodique. Il est donc inutile que nous nous arrêtions plus longtemps à les décrire. Occupons-nous maintenant de suivre les progrès de l'art, et notamment ceux de la musique militaire dans nos contrées.

III

En résumant les acquisitions successives de la musique militaire en France pour la cavalerie et pour l'infanterie, nous allons bientôt avoir atteint l'époque la plus récente, c'est-à-dire celle qui précède immédiatement la publication de la dernière ordonnance ministérielle; car il est à observer que, depuis la révolution de 89, qui a détruit et créé tant de choses, la musique des troupes est restée composée à peu près de la même manière, toute réserve faite, bien entendu, à l'égard des progrès réalisés dans les différentes branches de l'art musical, et des perfectionnements apportés aux différents instruments de musique. En suivant ce qui s'accomplissait chez nous, nous n'en continuerons pas moins d'observer ce qui se passait chez les peuples voisins, de manière à présenter un tableau général de l'état des différentes musiques militaires dans les principaux pays de l'Europe.

Dès l'année 1764, les instruments en cuivre et ceux à anches et à clefs avaient commencé à exister légalement dans les gardes françaises, qui comptaient seize musiciens par régiment, indépendamment des tambours et des fifres (1). De 1785 à 1788, l'infanterie de ligne s'empara de ces instruments. Depuis lors, les ordonnances prescrivirent aux musiques de jouer à la présentation du drapeau, de figurer aux messes militaires, aux parades, aux convois des dignitaires, aux défilements et aux entrées d'honneur.

En 1789, quarante-cinq instrumentistes du dépôt des gardes françaises, la plupart enfants de troupe de ce corps, formèrent le noyau de la musique de la garde nationale de Paris. Ils avaient été recueillis et rassemblés au moment de la révolution par M. Sarrette, capitaine à l'état-major de la capitale, qui avait obtenu à cet effet l'autorisation de M. de la Fayette, commandant général. Au mois de mai 1790, le corps municipal remboursa

(1) Turpin de Crissé, *Commentaire sur Végèce.*

M. Sarrette de ses avances, et prit à sa solde le corps de musique, lequel fut porté au nombre de soixante-dix musiciens, pour continuer à faire le service de la garde nationale et celui des fêtes patriotiques. Dans le même temps, sur les pressantes invitations de M. Sarrette, plusieurs artistes distingués se réunirent aux précédents. La garde nationale soldée ayant été supprimée au mois de janvier 1792, et la municipalité n'ayant plus de fonds pour cet objet, le corps de musique retomba à la charge de M. Sarrette; mais la dissolution des maîtrises ayant entraîné la destruction totale de l'enseignement de la musique, M. Sarrette, au mois de juin de la même année, sollicita au nom des artistes et obtint de la municipalité de Paris l'établissement d'une école gratuite de musique, qui retint en France les musiciens de talent que les troubles politiques en auraient éloignés. Cette école, ainsi formée, fournissait pendant la guerre tous les corps de musique employés dans les quatorze armées de la république. Elle prit le nom d'Institut national.

Dans sa séance du 18 brumaire an III, la Convention nationale, sur la proposition de Chénier, adopta le principe d'organisation de l'Institut national (1). Bien que cet établissement ne fût pas encore régulièrement organisé, il n'en continua pas moins, avec ses nombreux élèves, de faire le

(1) Les artistes de la garde nationale, ayant à leur tête une députation du conseil général de la commune de Paris, sont admis à la barre.

L'orateur de la députation. — Les artistes de la musique de la garde nationale parisienne, dont la réunion et le nombre présentent un ensemble de talents unique dans l'Europe, viennent solliciter de votre amour pour tout ce qui peut contribuer à la gloire de la République, l'établissement d'un institut national de musique. L'intérêt public, lié à celui des arts, doit vous faire sentir toute l'utilité de leur demande. C'est une justice due à leur civisme autant qu'à leur humanité. Ces artistes, depuis dix mois, ont consacré leurs soins et leurs talents à former de jeunes enfants pris parmi les citoyens les plus pauvres de chaque section.

Chénier. — On sait combien jusqu'à présent la musique nationale s'est distinguée dans la révolution; on sait quelle a été l'influence de la musique sur les patriotes, à Paris, dans les départements, aux frontières. Je demande donc qu'on décrète le principe qu'il y aura un institut national de musique à Paris, et que la Convention charge le comité d'instruction publique des moyens d'exécution. (On applaudit.)

Cette proposition est décrétée.

(Convention nationale, séance du 18 brumaire. Voy. le *Moniteur*.)

service des fêtes publiques et d'alimenter les corps de musique militaire. Le 10 thermidor suivant, Chénier vint, au nom des comités d'instruction publique et de finances, demander à la Convention l'organisation définitive de l'institution nationale de musique. « Il sera glorieux pour vous, « représentants, dit-il en terminant son disconrs, de prouver à l'Europe « étonnée qu'au milieu d'une guerre immense, vous savez encore donner « quelques instants à l'encouragement d'un art qui a gagné des victoires « et qui fera les délices de la paix. »

Le projet de décret pour l'établissement de l'institut, sous le nom de Conservatoire, fut présenté et adopté dans la séance du 12 thermidor an III. Le Conservatoire comprenait alors cent quinze artistes employés, par rapport à l'exécution, à célébrer les fêtes patriotiques, et, par rapport à l'enseignement, à former des élèves pour toutes les branches de l'art musical. En outre, le Conservatoire était tenu de fournir tous les jours un certain nombre de musiciens pour le service de la garde nationale près le Corps législatif. Ce nombre avait été provisoirement fixé à trente-deux, et divisé en deux corps composés chacun ainsi qu'il suit (1):

6 clarinettes.
1 flûte.
2 cors.
1 trompette.
3 bassons.
1 serpent.
1 cymbalier.
1 grosse caisse.

Total : 16 musiciens.

La répartition des artistes du Conservatoire, les jours de grands concerts ou festivals nationaux, avait lieu de la manière suivante :

5 compositeurs dirigeant l'exécution.
1 chef d'orchestre exécutant.
30 clarinettes.
10 flûtes.

(1) Tit. VII du Règlement, art. 1er.

6 premiers cors.
6 seconds cors.
18 bassons.
8 serpents.
3 trombones.
4 trompettes.
2 tubæ corvæ.
2 buccins.
2 timbaliers.
2 cymbaliers.
2 tambours.
2 triangles.
2 grosses caisses.
10 musiciens non exécutants, employés à diriger les élèves chanteurs ou exécutants dans les fêtes publiques.

Total : 115.

On assure qu'environ depuis 1791 jusqu'à l'an V, le Conservatoire put fournir plus de quatre cents élèves pour le service des armées de la république. Plus tard, vingt-cinq autres élèves de cet établissement furent aussi employés à la formation de la musique de la garde des consuls.

Cependant, aux premiers temps de la république, on rencontrait quelquefois dans nos armées des instruments à cordes; et certains de nos départements limitrophes se rappellent avoir vu défiler les recrues qui marchaient à la frontière, violons et violoncelles en tête. Mais, à vrai dire, ce n'était là qu'une musique militaire improvisée, et un fait de cette nature offre encore une nouvelle preuve de l'urgent besoin qu'ont toujours eu les troupes de s'en composer une, quelque médiocre qu'elle fût d'ailleurs. L'on peut concevoir en effet que ce n'est pas à une époque où nos soldats étaient la plupart du temps privés du nécessaire, qu'ils auraient songé à observer un pareil usage, s'il avait pu être taxé de superfluité. Pour les animer, du reste, il suffisait de ces hymnes patriotiques, de ces belles marches vocales qui ont tant de fois opéré des prodiges. L'enthousiasme d'un de leurs concitoyens ne venait-il pas de faire éclore la *Marseillaise*, ce chant favori des volontaires français, que nos bataillons ne manquaient jamais d'entonner tout d'une voix au moment de l'attaque, et dont les notes vibrantes, lancées à pleine poitrine, traversaient les airs comme

autant de projectiles enflammés, portant au sein des rangs ennemis la terreur et la mort. « Cruel! s'écrie douloureusement Kotzebue en s'adressant à l'auteur de la *Marseillaise*, barbare! combien de mes frères n'as-tu pas fait périr! » « *Votre hymne*, disait Klopstock à Rouget de l'Isle, avec lequel il s'était rencontré à Hambourg, *a moissonné cinquante mille braves Allemands* (1). »

Il n'y avait pas de meilleur cri de ralliement que la *Marseillaise*. Madame Amable Tastu, dans un intéressant article sur ce chant des Français, raconte qu'à un dîner chez Dumouriez, qui eut lieu le lendemain de la glorieuse bataille de Jemmapes, Rouget de l'Isle, se trouvant placé à côté du duc de Chartres (aujourd'hui roi des Français), saisit cette occasion

(1) Rouget de l'Isle, l'auteur de la *Marseillaise*, étant en garnison à Strasbourg, assista, vers la fin d'avril 1792, chez M. de Dietrich, maire de la ville, à un dîner d'officiers, pendant lequel la conversation ne cessa de rouler sur les troubles politiques d'alors et sur la déclaration de guerre qui venait d'être proclamée. Il fut surtout question de ces chants nationaux si chers aux troupes dans les moments d'enthousiasme où s'exalte la bravoure, et l'on émit le vœu que les *Carmagnoles* et les *Ça ira*, envoyés de Paris aux citoyens de la province, fussent désormais remplacés par quelque inspiration plus digne et moins vulgaire. Rouget de l'Isle, qui avait déjà donné plusieurs fois des preuves d'un certain talent d'amateur pour écrire des vers et de la musique, ému par ces discours, rentra chez lui en proie à une exaltation fiévreuse, et passa la nuit entière à chercher les paroles de la *Marseillaise*, dont il composait à mesure la musique sur son violon. Il descendit ensuite chez le maire avec son œuvre, dont il ne se rendait pas encore bien compte, ainsi qu'il l'avoua lui-même par la suite. Mademoiselle de Dietrich, s'asseyant au piano, se mit à déchiffrer le morceau, et ce fut en voyant l'enthousiasme se peindre sur la figure des auditeurs que Rouget de l'Isle soupçonna l'importance de sa création. Les convives de la veille, réunis à la hâte, firent éclater à leur tour les transports de l'admiration la plus vive. On s'empressa de faire copier l'air et de le distribuer aux musiciens, qui l'exécutèrent ensuite sur le passage des troupes. On assure que les soldats, entendant pour la première fois cette musique, dont les mâles accents résonnaient jusqu'au fond de leur âme, se disaient les uns aux autres, tout surpris de ce qu'ils ressentaient : « *Qu'est-ce donc que ce diable d'air? il a des moustaches!.....* » L'hymne civique que Rouget de l'Isle avait intitulé d'abord *Chant de l'armée du Rhin*, parvint à Marseille par la voie d'un journal constitutionnel dont le maire de Strasbourg était directeur. L'un des bataillons marseillais, s'en étant emparé, le fit entendre le premier à la garde montante, et c'est alors seulement qu'il reçut le nom de *Marseillaise*, sous lequel il est devenu populaire, bien que ce nom ait le tort de cacher sa véritable origine et d'être la conséquence d'une sorte d'usurpation.

de féliciter le jeune prince sur la journée de la veille, dont le succès pouvait à bon droit lui être attribué; mais la modestie du vainqueur égalant son courage : « Oh non ! dit-il en souriant, ce n'est pas à moi, c'est à vous que le succès est dû ; » et comme il vit la surprise et l'incrédulité se peindre sur le visage de son interlocuteur, il ajouta : « Au moment de l'attaque, « je reçus du général l'ordre d'aller m'emparer du bois de Boussu; on « me donna, pour exécuter ce mouvement, un bataillon formé des conscrits « de Saint-Denis qui n'avaient pas encore vu le feu; ils s'avançaient au pas « accéléré avec autant de courage que d'inexpérience, quand tout à coup « une décharge part du bois même que nous allions occuper. Voilà ces « pauvres gens qui, dans un premier mouvement de surprise, s'effrayent, « perdent la tête, se débandent et m'abandonnent; je les rappelle, je leur « parle, je les exhorte et les supplie; tout est inutile, ils n'écoutent ni « mes ordres ni mes prières; désolé d'une défection si étrange et si inat- « tendue, je tente une dernière ressource, je lève mon chapeau sur la « pointe de mon épée, et de toute l'étendue de ma voix je commence à « chanter :

Allons, enfants de la patrie,
Le jour de gloire est arrivé.

« A ces accents chers et connus, mes fuyards parisiens tournent la tête « et s'arrêtent; bientôt vous les eussiez vus se rassembler de nouveau, « accourir sur mes pas en répétant avec enthousiasme le chant sacré. Alors « je les rallie, j'en forme une colonne serrée à laquelle je donne le nom « de colonne de Jemmapes; je les dirige sur le bois qui protégeait les re- « doutes autrichiennes, et nous les enlevâmes à la baïonnette. » Bien que le noble sentiment qui a dicté ce récit y exagère évidemment la part qui revient à l'hymne national dans la victoire, on ne doit pas moins y recueillir une nouvelle et précieuse attestation de l'influence magique qu'a de tout temps exercée sur des cœurs français cette inspiration sublime.

D'après M. Fétis, une musique complète sous la révolution était composée de :

1 petite flûte.
4 clarinettes.
2 hautbois.

2 cors.
2 bassons.
grosse caisse.
cymbales.
triangle.

La plupart des marches et pas accélérés composés à cette époque par Devienne, Catel, Gossec et autres étaient écrits à neuf parties, savoir, deux de clarinettes, deux de hautbois, une de flûte, deux de cors et deux de bassons. Les parties de clarinettes, suivant l'importance de la musique, étaient doublées ou triplées. Mais bientôt le basson ayant été reconnu insuffisant pour soutenir la basse de l'harmonie, on joignit à ces instruments le trombone, d'après l'exemple que nous en avaient donné les Allemands. L'éclat de cette nouvelle sonorité parut cependant atténuer l'effet des instruments aigus, et pour que ceux-ci ne fussent point écrasés, on jugea nécessaire de les renforcer par des parties de trompettes. Néanmoins cet ensemble n'ayant pas encore pleinement satisfait à tous égards, on eut recours au serpent pour suppléer le trombone dans les passages doux; enfin, comme il résultait de l'addition de ces nouveaux instruments un défaut de proportions dans la masse instrumentale, on augmenta le nombre des clarinettes, et l'on en admit jusqu'à six ou huit. D'un autre côté, les hautbois commencèrent à être beaucoup moins fréquemment employés dans les musiques.

Bonaparte, lors de son avénement au consulat (1802), supprima toutes les musiques de cavalerie, entretenues pour la plupart jusqu'à cette époque aux frais des colonels. Les besoins du moment, l'état déplorable des finances et la pénurie de l'armée, lui avaient fait une loi de cette suppression. Il avait calculé en effet que les chevaux employés pour le service des musiciens pouvaient monter quatre régiments, c'est-à-dire environ trois mille hommes. Mais aussitôt que ces motifs d'urgence cessèrent d'exister, elles furent rétablies, et, sous l'empire, les fanfares de cavalerie étaient en général composées de :

16 trompettes.
6 cors.
3 trombones.

La garde impériale, ainsi que les carabiniers et quelques régiments de cuirassiers, avaient des timbales.

On avait aussi donné aux régiments de cavalerie, indépendamment de la musique qui leur était spécialement affectée, une musique un peu moins nombreuse, mais organisée de la même manière que celle de l'infanterie. Cette musique, qui d'abord ne devait jouer que dans les moments de repos, soit aux manœuvres, soit à la parade, fut quelquefois admise ensuite à figurer dans d'autres circonstances. Vers la fin de l'empire, bien que nous fussions alors fort jeune, nous nous souvenons parfaitement d'avoir vu le 19me dragons rentrer après un combat à Strasbourg, avec sa musique de corps, et sa musique supplémentaire, dans laquelle on remarquait, portée à cheval, à l'un des côtés de la selle, la volumineuse grosse caisse.

Voici d'ailleurs plusieurs combinaisons de musique militaire qui datent du consulat et de l'empire.

La musique de la garde consulaire et impériale se composait de :

12 clarinettes en *ut* (1).
2 petites clarinettes en *fa*.
2 petites flûtes en *fa*.
4 hautbois.
4 bassons.
4 cors.
2 trompettes.
2 trombones.
2 serpents.
grosse caisse.
caisse roulante.
2 paires de cymbales.
1 pavillon chinois.

Le régiment des chasseurs à pied avait la même musique, à l'exception des hautbois, qui n'y furent introduits que plus tard (2).

(1) La substitution de la clarinette en *si* bémol à la clarinette en *ut* date de 1814. Cependant, sous la Restauration, quelques régiments se servaient encore de la première; mais les dispositions ministérielles, en date du 13 octobre 1823, rendirent obligatoire l'adoption de la clarinette en *si* bémol.

(2) Renseignements communiqués par M. Vogt, de Strasbourg, professeur au Conserva-

D'après une autre version, la musique de l'infanterie impériale se composait de :

16 clarinettes en *ut*.
1 petite clarinette en *fa*.
1 petite flûte.
4 cors.
2 trompettes.
4 bassons.
3 trombones.
2 serpents.
1 buccin.
grosse caisse.
2 cymbaliers.
1 caisse roulante.
2 caisses à timbre (caisses claires).
2 pavillons chinois.
1 triangle.

Dans la bande dite *musique turque*, on vit quelques régiments introduire le *tambour de basque*, qui, sous l'empire, était devenu très à la mode.

M. Fétis dit qu'en 1809 un corps de musique militaire se trouvait composé de :

6 ou 8 grandes clarinettes.
1 petite clarinette en *mi* bémol.
1 petite flûte.
2 cors.
2 bassons.
1 trompette.
2 ou 3 trombones.
1 ou 2 serpents.
grosse caisse.
cymbales.
caisse roulante.
chapeau chinois.

En tout vingt-deux ou vingt-quatre musiciens, dont dix ou douze soldats, et huit ou dix gagistes.

toire royal de musique à Paris, qui a servi pendant dix années environ dans la musique des grenadiers à pied de la garde consulaire, devenue ensuite garde impériale.

On observera que, dans la composition précédente, le chiffre de la plupart des instruments est réduit de moitié. C'était sans doute là le terme moyen adopté pour les musiques ordinaires.

A cette époque glorieuse, tout ce qui touchait à l'intérêt et à la splendeur des armées ne pouvait manquer d'être l'objet d'une active sollicitude. Les signaux d'instruments qui devaient aider à l'exécution prompte et habile des manœuvres; les marches faites pour conduire les braves au champ d'honneur; enfin les brillantes fanfares destinées à célébrer les victoires gagnées sous nos drapeaux, éveillèrent l'intérêt de l'autorité supérieure. L'an XIII, une nouvelle ordonnance de trompettes pour toutes les troupes à cheval fut adoptée par le ministre de la guerre. Elle lui avait été présentée par M. David Buhl, artiste français, aussi bon musicien que brave soldat, qui dut à son talent précoce d'entrer dès l'âge de dix ans comme trompette dans la compagnie d'honneur, et qui, plus tard, ayant reçu la charge d'instructeur à l'école des trompettes à Versailles, forma pour nos armées, sous l'empire, plus de six cents musiciens. Admis à sonner cette ordonnance devant une commission présidée par Louis Bonaparte, et dont les généraux Canclaux, Bourlier et d'Hautpoul faisaient partie, il obtint un tel succès, que ce dernier, lui entendant exécuter la charge qui, sur un champ de bataille, retentissait toujours si agréablement à son oreille, et n'avait jamais en vain sollicité son courage, ne put s'empêcher de s'écrier : *Il me semble que j'y suis!*..... Cette exclamation, échappée dans un mouvement d'enthousiasme à un si grand général, est la meilleure preuve que la composition et l'exécution de M. Buhl avaient parfaitement atteint le but. Mais un suffrage encore plus précieux et bien plus difficile à obtenir vint récompenser l'artiste des peines que lui avait coûtées son travail. L'empereur lui-même, qui, au dire de certaines personnes, n'aimait pas le son de la trompette, daigna cependant faire complimenter l'auteur de l'ordonnance, signalant même comme parfaite *la sonnerie pour éteindre les feux*, ainsi *que la marche sur l'air de la victoire de la Caravane de Grétry*. En 1806, M. Buhl composa l'ordonnance des trompettes pour les compagnies de voltigeurs, ordonnance qui fut également adoptée par le ministre. On lui doit, en outre, les six premières fanfares pour quatre trompettes, sonnées en 1799 dans la garde consulaire, ainsi que la plupart des morceaux de musique militaire exécutés par nos troupes

sous le consulat et l'empire. Depuis lors, M. Buhl n'a cessé de se rendre utile à nos armées, et de contribuer à l'amélioration de la musique militaire, tant par les fruits de sa longue expérience que par des inventions ou des perfectionnements aussi utiles qu'ingénieux. Nous aurons encore plus d'une fois occasion de revenir sur les travaux de cet artiste estimable, dont la carrière a été si bien remplie, et qui, après quarante ans de loyaux services, peut être regardé aujourd'hui, à bon droit, comme le doyen des trompettes de France.

Pendant la période que nous venons d'aborder, les musiques allemandes excellaient, bien qu'elles fussent, en général, moins nombreuses que les nôtres. Celles de Cassel et de Darmstadt se faisaient particulièrement remarquer, et cependant le chœur des hautboïstes comptait tout au plus de sept à dix personnes.

Dans le Wurtemberg, les musiques de régiment avaient été supprimées après la campagne de Russie; plus tard, en 1819, elles furent réintroduites comme musiques de brigade; mais elles ne constituaient plus alors qu'une simple musique d'harmonie, la grosse caisse et tous les instruments du cortége de la bande turque en ayant été retranchés. Cependant, pour renforcer les marches d'ordonnance, on les faisait accompagner avec les tambours, parce qu'on avait remarqué qu'une musique d'harmonie, quelque agréable qu'elle fût, ne pouvait jamais régler le pas de tout un régiment, la troisième compagnie, quand celui-ci était en marche, n'entendant déjà plus rien (1).

Quant aux régiments prussiens, autrichiens, saxons et hanovriens, ils avaient chacun pour la plupart une musique composée de:

2 à 4 clarinettes.
2 hautbois.
2 flûtes.
2 bassons.
2 cors.
trompettes.
trombones.
quart-fagott *ou* serpent.

(1) Voy. l'article sur la nouvelle organisation de l'armée wurtembergeoise, dans le journal militaire de l'Autriche : *Neue œstreischische militærische Zeitschrift.* Wien, 1819.

tambour. cymbales. grosse caisse. triangle. Etc.	Musique turque. *Turkische Musik.*

Ce dernier accessoire (*die turkische Musik,* la musique turque) était principalement en usage dans les régiments autrichiens.

En 1813, la musique russe, qui avait toujours conservé un cachet d'originalité, était parvenue à un tel degré de perfection, qu'elle attirait l'attention des musiciens, voire même des musiciens allemands, et provoquait leurs éloges. D'après la relation d'un correspondant de la *Gazette musicale* de Leipzig (1), les régiments avaient alors des chansons de guerre qu'ils faisaient entendre en chœurs doubles, pendant que les tambours accompagnaient les voix d'un dessin rhythmique bien accusé. Les régiments de ligne russes ne possédaient, indépendamment des tambours, que des trompettes; mais à la vérité en grand nombre. Tandis que les tambours marquaient distinctement le rhythme naturel et fondamental, ces trompettes les accompagnaient en improvisant toutes sortes de figures dont le caractère et les savantes divisions rhythmiques s'accordaient parfaitement avec l'accentuation du tambour. Quelquefois on joignait aux tambours la grosse caisse, dont les coups servaient à faire ressortir encore mieux le dessin rhythmique. La garde russe avait tous les instruments militaires en usage à cette époque (à peu près les mêmes que l'Allemagne), et les employait à l'exécution de marches très-brillantes. Cette musique était cependant, si l'on peut dire ainsi, une *musique de la nature*, bien différente en cela de la musique des régiments prussiens, qui observait beaucoup mieux les règles de l'art. Les chasseurs se servaient de tambours et de cors; ces cors se faisaient entendre seuls, et les tambours ne les accompagnaient point, mais seulement alternaient avec ces instruments, qui exécutaient avec autant de pureté que de précision des mélodies très-simples et d'un rhythme vif et accentué. Le régiment des cuirassiers avait une musique non-seulement pleine d'effet en elle-même, mais que l'on trouvait encore fort

(1) Voy. la Gazette musicale de Leipzig. *Allgemeine muzik. Zeitung*. Leipzig. Breitkopf und Haertel.

bien appropriée à sa destination. Elle se composait uniquement de trompettes et de trombones, et tout ce qu'exécutaient ces instruments était parfaitement dans le caractère de la musique guerrière, qui doit frapper les sens par des accents pleins de force et de puissance, et agir sur l'âme par une sonorité mâle et pleine d'éclat.

Avant de poursuivre notre récit, nous pensons qu'il est essentiel de fixer un point sur lequel ont éclaté à diverses reprises un antagonisme ardent et de vives controverses, lorsqu'il eût été, à ce que nous croyons, très-facile de s'entendre et de marcher d'accord, si l'on eût mieux approfondi la question. La musique joue dans les armées deux rôles parfaitement distincts : l'un, tout d'utilité, qui fait partie de la science militaire; l'autre, plus agréable peut-être qu'indispensable, mais indispensable toutefois, si l'on y réfléchit mûrement, puisqu'il a pour but d'ajouter à la pompe et à l'éclat des solennités guerrières, et qu'il augmente ainsi le prestige qui doit s'attacher à tous les actes d'une grande nation. De là pourtant deux nuances d'opinion bien tranchées, l'une favorable, l'autre hostile aux musiques militaires; de là des discussions, des résistances, des luttes sans fin, qui maintes fois ont arrêté un heureux essor et comprimé d'excellentes institutions; de là, pour tout dire, une grande partie des défauts qu'on remarquait dans l'ancien système d'organisation musicale.

Personne maintenant ne contestera l'importance de la musique par rapport à la science militaire; nous l'avons vue dans tous les temps et dans tous les lieux servir à cet usage, ainsi que l'attestent suffisamment les exemples nombreux et concluants que l'antiquité nous a laissés, et sur lesquels il devient inutile d'insister davantage. Nous savons aussi qu'elle a traversé, sans périr totalement, la barbarie du moyen âge, et qu'à l'époque de la renaissance des sciences et des arts en Europe, elle a retrouvé son application première. Sous ce rapport, d'ailleurs, les tacticiens les plus habiles de toutes les nations lui ont été généralement favorables, et l'ont défendue contre ses détracteurs. Il faut voir avec quelle énergie et quelle conviction s'exprime à ce sujet le maréchal de Saxe dans ses *Rêveries*. Les paroles d'un si grand guerrier, homme d'action avant tout, ont plus de poids que celles d'aucun autre écrivain, car elles sont dictées par l'expérience même. Elles ont à nos yeux tant de force et tant d'autorité,

elles tranchent la question d'une manière si nette et si satisfaisante, que nous croyons devoir les rapporter ici, malgré l'étendue de la citation et le style quelque peu incorrect du traducteur qui nous les a transmises en français. A l'article sixième de ses *Réveries*, où le maréchal de Saxe traite de la manière de former les troupes pour le combat : « Je commencerai, « dit-il, par la marche; cela me met dans la nécessité de dire une chose « qui paraîtra bien extravagante aux ignorants.

« Personne ne sait ce que c'est que la *Tactique* des anciens; cependant « beaucoup de militaires ont souvent ce mot à la bouche, et croient que « c'est l'exercice ou l'ordonnance des troupes pour les mettre en bataille. « Tout le monde fait battre la marche sans en savoir l'usage, et tout le « monde croit que ce bruit est un ornement militaire.

« Il faut avoir meilleure opinion des anciens et des Romains, qui sont « nos maîtres ou qui devraient l'être. Il est absurde de croire que les bruits « de guerre ne servent uniquement que pour s'étourdir les uns les autres. « Mais revenons à la marche, sur laquelle je vois que tout le monde s'é- « tourdit, se tourmente et se tue, et dont on ne viendra jamais à bout, « si je n'en découvre le secret. Les uns veulent marcher lentement, les « autres veulent marcher vite; mais qu'est-ce que des troupes que l'on ne « saurait faire marcher vite et lentement, comme l'on veut et selon qu'on « en a besoin, auxquelles il faut à chaque coin un officier pour les faire « tourner, les uns comme des limaçons, et les autres en courant pour « faire avancer cette queue qui traîne toujours? C'est un opéra que de « voir seulement un bataillon se mettre en mouvement: on dirait que c'est « une machine mal agencée, qui va rompre à tout moment, et qui ne « s'ébranle qu'avec une peine infinie. Veut-on avancer promptement? « Avant que la queue sache que la tête marche vite, il se fera des inter- « valles, et, pour les regagner, il faudra que la queue coure à toutes jam- « bes; une autre tête qui suit cette queue fera la même chose, ce qui met « bientôt tout en désordre, et vous met dans la nécessité de ne pouvoir « jamais faire marcher vos troupes avec célérité.

« Le moyen de remédier à tous ces inconvénients, et à d'autres qui en « résultent, qui sont d'une bien plus grande conséquence, est cependant « bien simple, puisque la nature le dicte. Le dirai-je ce grand mot, en « quoi consiste tout le secret de l'art, et qui va sans doute paraître ridi-

« cule? *Faites-les marcher en cadence*(1). Voilà tout le secret, et c'est le « pas militaire des Romains.

« C'est pourquoi les marches sont instituées, et pourquoi l'on bat la « caisse. C'est ce qu'on appelle *Tact*(mesure)(2), et c'est ce que personne « ne sait et dont personne ne s'avise. Avec cela vous ferez marcher vite et « lentement comme vous voudrez; votre queue ne traînera jamais, tous « vos soldats iront du même pied; les conversions se feront ensemble avec « célérité et grâce; les jambes de vos soldats ne se brouilleront pas; vous « ne serez pas obligé d'arrêter à chaque conversion pour faire repartir du « même pied, et vos soldats ne se fatigueront pas le quart de ce qu'ils font « à présent. Ceci va encore paraître extraordinaire : il n'y a personne qui « n'ait vu danser des gens pendant toute une nuit, en faisant des sauts et « des haut-le-corps continuels. Que l'on prenne un homme, qu'on le fasse « danser pendant deux heures seulement sans musique, et que l'on voie « s'il résistera. Cela prouve que les tons ont une secrète puissance sur nous, « qui disposent nos organes aux exercices du corps et les facilitent (3).

« Si quelqu'un me fait la question et me demande quel air il faut jouer « pour faire marcher un homme, je lui répondrai, sans ruminer sur la « plaisanterie, que toutes les marches, tous les airs à deux ou trois temps « y sont propres, les uns plus, les autres moins selon qu'ils sont marqués; « que tous ces airs se jouent sur le tambour avec le phiffre (fifre), et qu'il « n'y a qu'à choisir les plus convenables.

« L'on me dira peut-être que bien des hommes n'ont pas d'oreille. Cela « est faux : ce mouvement est si naturel qu'il se fait pour ainsi dire de « soi-même. J'ai souvent remarqué qu'en battant au drapeau, tous les sol- « dats allaient en cadence sans intention et sans qu'ils le sussent; la nature

(1) Le pas cadencé ou mesuré est le même que celui qu'ont actuellement les troupes prussiennes. (Note placée au bas de la page 24 des *Réveries* du maréchal de Saxe.)

(2) Le mot *tact*, qui est en lettres italiques, n'a pas été traduit; cependant il n'a pas en français la même signification qu'en allemand. Dans cette dernière langue, *der Tact* veut dire *la mesure*. Une explication du traducteur, qui tenait à le conserver, sans doute parce que le maréchal de Saxe paraît vouloir établir un rapport entre ce mot et le mot *tactique*, eût été nécessaire pour rendre ce passage plus intelligible au lecteur français.

(3) Lorsque les chameliers veulent faire avancer leurs chameaux, au lieu de se servir du fouet ou du bâton, ils disent une chanson. (Note mise au bas de la page 25 des *Réveries*.)

« et l'instinct y portent de soi-même. Je dirai plus : il est impossible de faire « aucune évolution sur un ordre serré sans le *tact* (la mesure), et je le « prouverai en son lieu.

« A considérer superficiellement ce que je viens de dire, il ne paraît pas « que cette cadence soit d'une grande importance ; mais, dans une action « pour augmenter la rapidité de la marche ou pour la diminuer, cela tire « à des conséquences infinies. Le pas militaire des Romains n'était autre « chose ; c'est avec ce pas qu'ils faisaient vingt-quatre milles, qui font huit « lieues d'une heure de chemin, en cinq heures. Que l'on prenne à présent « un corps d'infanterie, et que l'on voie s'il est possible de lui faire faire « huit lieues en cinq heures. Cela faisait cependant parmi eux la principale « partie de l'exercice. De là on peut juger de l'attention qu'ils donnaient « à tenir leurs troupes en haleine, et de la puissance du *tact* (mesure).

« Que dira-t-on si je prouve qu'il est impossible de charger vigoureuse- « ment l'ennemi sans cette cadence, et que sans cela on arrive toujours sur « lui à rangs ouverts? Quel défaut monstrueux ! Je pense cependant que, « depuis trois ou quatre siècles, personne n'y a fait attention (1). »

A un autre endroit, le maréchal de Saxe, revenant sur cet objet, dit encore : « On ne saurait faire charger un bataillon à quatre de hauteur « seulement, que l'on ne tombe dans le cas que je viens de dire : à moins « que l'on ne marche comme des fourmis, on arrivera toujours sur l'ennemi « à rangs ouverts. Quel défaut énorme ! C'est là la source de la tirerie, parce « que, pour charger autrement, il faut marcher vite et ensemble, et qu'on « ne le peut, parce qu'on ne saurait marcher sur dix-huit pouces sans le *tact* « (mesure) (2). »

Si, comme le prouve le maréchal de Saxe, la musique est d'une grande utilité, non-seulement dans la marche proprement dite, mais encore dans les évolutions et dans tous les mouvements d'un corps d'armée, elle n'offre pas moins d'avantage en ce qui concerne les signaux, et c'est là un mérite

(1) Les *Rêveries* ou *Mémoires sur l'art de guerre*, de Maurice, comte de Saxe, duc de Courlande et de Sémigalle, maréchal-général des armées de S. M. T. C., etc , etc., etc. ; dédiés à messieurs les officiers généraux, par M. de Bonneville, capitaine-ingénieur de campagne de Sa Majesté le roi de Prusse. In-folio. La Haye, Pierre Gosse, 1756, liv. I, art. 6, p. 23 et suiv.

(2) Les *Rêveries*, liv. I, chap. VI, p. 88.

que de tout temps, pour ainsi dire, les gens les plus prévenus contre elle à d'autres égards ne lui ont point contesté. Donnant force de loi à l'antique usage de l'emploi de la musique pour la transmission des signaux, des ordonnances royales et ministérielles prescrivirent de l'observer avec plus de soin parmi nous. Tel fut principalement le but de celles qui parurent en 1764 et 1766. Cette intervention de l'autorité avait cela de significatif, qu'elle venait consacrer l'opportunité d'une coutume depuis longtemps mise en pratique, sans règles fixes, dans les armées où une sorte d'instinct l'avait fait admettre comme un système plus commode et plus avantageux, en bien des cas, que celui qui consiste à transmettre par la parole toute espèce de commandement (1). Ne sait-on pas d'ailleurs que

(1) C'est là ce que confirme le texte même de la plupart des ordonnances relatives aux signaux. Quelques-unes cependant ont recommandé de s'exercer parfois à marcher en règle sans le secours des instruments, et cela afin de n'en avoir pas un tel besoin, qu'on courût risque de tomber dans le désordre et la confusion, sitôt que ces instruments viendraient à manquer, et que le commandement oral des officiers devrait y suppléer de nouveau. Une invention assez récente permet de supposer que cette application de la musique aux signaux pourrait même recevoir une plus grande extension, ce qui dispenserait à l'avenir de recourir à la transmission orale ou par écrit, et cela non-seulement pour les signaux relatifs à quelques évolutions partielles, mais encore pour les ordres qui concernent toute une armée ou tout un corps d'armée. Cette invention, dont le but est analogue à celui de la *télégraphie*, consiste dans un système de signes formé à l'aide des sons musicaux, et offrant par la diversité des combinaisons la possibilité de communiquer instantanément et à de très-grandes distances non-seulement des mots isolés, mais des phrases entières, non-seulement des idées, mais des faits; en somme, tout ce qui se rattache à une correspondance complète et suivie. On voit d'après cela que ce procédé constitue une véritable langue musicale qui n'a plus un sens abstrait et indéterminé comme la musique proprement dite, mais qui possède une signification précise et absolue comme la langue parlée. L'inventeur, M. Sudre, l'a donc appelée avec raison *langue musicale* ou *téléphonie*. Des expériences, faites au Champ-de-Mars par ordre du ministre de la guerre, en présence de plusieurs officiers généraux, ont donné lieu de croire que l'application de cette langue musicale dans les opérations militaires, au moyen d'un instrument tel que le clairon ou la trompette, qui seraient maintenant remplacés avec un immense avantage par les saxhorns et les nouvelles trompettes d'ordonnance, pourrait faire parvenir les ordres à de grandes distances et donner le retour du message dans l'espace de quinze secondes. Un rapport adressé au ministre de la guerre par l'une des commissions instituées pour examiner le nouveau procédé de M. Sudre, atteste dans ses conclusions que la langue musicale peut être d'une grande utilité pour faire correspondre

l'emploi des bruits militaires peut fournir au besoin des résultats aussi brillants que les meilleures dispositions stratégiques? M. Thiers, dans sa remarquable *Histoire de la Révolution*, rappelle que Bonaparte, ayant à repousser les Autrichiens sur les bords de l'Adige, près d'Arcole (17 novembre 1796), voulut semer l'épouvante dans leur armée au moyen d'un stratagème. « Un marais, plein de roseaux, couvrait l'aile gauche de l'en-« nemi : il ordonne au chef de bataillon Hercule de prendre avec lui vingt-« cinq de ses guides, de filer à travers les roseaux, et de charger à l'im-« proviste avec un grand bruit de trompettes. Ces vingt-cinq braves s'ap-

les troupes d'une même armée que séparerait un large fleuve, un vallon dont les berges sont inaccessibles, ou qui occuperait divers points d'une position stable et étendue, comme aussi pour établir des communications promptes entre une armée et l'avant-garde qui la précède, ou l'arrière-garde qui couvre sa retraite. Le même rapport cite des cas où la langue musicale aurait pu être d'un grand secours aux troupes françaises. Une autre commission, nommée par le ministre de la marine, a également reconnu les avantages de la téléphonie pour correspondre sur mer, principalement pendant la nuit, et en présence d'un ennemi auquel on veut échapper ou qu'on veut surprendre, sans employer les signaux faits avec des *feux*, qui peuvent compromettre l'armée et divulguer sa position. Cette commission a remarqué en outre que la méthode téléphonique offrait une précieuse ressource à la marine, lorsque les opérations de celle-ci, en temps de guerre, se lient aux mouvements stratégiques de l'armée de terre. Après une série d'épreuves faites à différents jours dans la rade de Toulon et dans des circonstances atmosphériques plus ou moins favorables, cette commission s'est assurée de la rapidité avec laquelle les ordres peuvent être communiqués par le moyen de la téléphonie, à une distance qui peut s'étendre à 2,200 toises. Enfin toutes les expériences, tous les rapports, faits par des hommes compétents, ont été favorables à la langue musicale, et ont démontré l'utilité d'en posséder une, si par hasard, ce que nous ignorons, le système de M. Sudre n'avait point paru réunir encore, pour être adopté, toutes les qualités désirables.

Un Allemand, nommé Weyrich, membre de la société de Breslau, pour les progrès de la civilisation en Silésie, paraît s'être rencontré avec M. Sudre, au sujet de la langue musicale, et de l'application qui en peut être faite à l'armée. Il a exposé ses idées sur cet objet, ainsi que la méthode qu'il croit devoir proposer, dans une brochure qui a pour titre : *L'art de parler par le son des instruments, ou Instruction pour donner de loin toute espèce d'avis par les sons des instruments, en temps de paix comme en temps de guerre, etc., etc. — Die Instrumentalton-Sprechkunst oder Anleitung durch instrumentaltöne alle Nachrichten in die Ferne zu geben, sowoll im Frieden als im Kriege, beim Civil und Militair, auf dem Lande und Meere, von B. C. A. Weyrich. Leipzig, Adolph Wienbrack* (1830). Dans cette brochure, l'auteur a révélé le secret des combinaisons qui, dans son système, constituent la langue musicale.

« prêtent à exécuter l'ordre. Bonaparte donne alors le signal à Masséna et « à Augereau. Ceux-ci chargent vigoureusement la ligne autrichienne, qui « résiste; mais tout à coup on entend un grand bruit de trompettes; les « Autrichiens, croyant être chargés par toute une division de cavalerie, « cèdent le terrain (1). »

Pour marcher au combat, on vient de voir encore que l'utilité de la musique est de même aussi réelle qu'incontestable; cet art, par les ressources qu'il tire de la puissance du rhythme et de l'action mystérieuse que la nature lui permet d'exercer sur le moral, n'est pas seulement profitable à la tactique, et l'on sait combien il aide à la victoire en animant les esprits courageux et en fortifiant les âmes faibles. L'on sait également qu'il n'est pas d'une moindre importance dans les marches pénibles ou de longue durée, dans les entreprises difficiles ou périlleuses. L'histoire d'ailleurs en fournit plusieurs exemples. Au passage du mont Saint-Bernard, lorsque les paysans suisses, payés pour transporter à travers les neiges les pièces de canon au faîte de la montagne, eurent refusé de pousser plus loin leurs tentatives infructueuses, déclarant qu'une pareille tâche était au-dessus de leurs forces, on fit appel au courage et à la bonne volonté des soldats. Mais ces malheureux, harassés de fatigue, désespéraient eux-mêmes de pouvoir jamais accomplir cette rude corvée. Tout à coup la musique retentit, elle fait entendre ses airs les plus vifs et les plus joyeux; ces sons excitent et encouragent les travailleurs, ils sentent leurs forces renaître, et bientôt ils parviennent, comme par enchantement, à hisser jusque sur la cime de la montagne les lourdes pièces d'artillerie sous le poids desquelles ils avaient pensé succomber peu d'instants auparavant. Le maréchal de Saxe, parlant des ouvrages stratégiques qu'on donne à exécuter aux soldats, dit qu'on ne doit jamais manquer de faire travailler ceux-ci en cadence, au son des tambours et des instruments de guerre. « C'est ainsi, « ajoute-t-il, que les Lacédémoniens, sous Lysandre, avec un détachement « de trois mille hommes, détruisirent le Pirée, au son de la flûte, en six « heures. Il nous est même resté quelque peu de cette méthode de tra- « vailler, observe en dernier lieu le même auteur; et il n'y a que peu « d'années que l'on fit faire aux forçats des galères de Marseille un grand

(1) Thiers, *Histoire de la Révolution française*, t. VIII, p. 376.

« remuement de décombres mêlés de poutres énormes, en cadence et au « son du tambourin (1). »

Plusieurs de nos généraux ont souvent remarqué que, dans les campagnes lointaines, au sein d'une population étrangère, rien n'est plus propre à soutenir le moral des troupes que la musique exécutant des airs connus, qui leur rappellent la patrie et leur offrent un adoucissement aux peines si vives de l'absence. Lorsque la flotte française voguait vers l'Égypte, la musique guerrière, pour abréger les ennuis de la traversée, faisait entendre, sur les vaisseaux les mieux partagés, un hymne patriotique que les soldats répétaient en chœur. Sur les bâtiments privés de musique, le concert se réduisait à de plus petites proportions, mais on assure qu'il n'en charmait pas moins l'auditoire. Un mousse, avec son flageolet, ou bien le chanteur, loustic de la troupe, en faisait ordinairement tous les frais. Bonaparte lui-même, presque toujours alors rêveur et préoccupé, recherchait ce genre de délassement. Quand le temps le permettait, il montait sur la galerie du vaisseau, et, pendant sa promenade, il se plaisait à entendre la musique exécuter quelques morceaux d'opéra, entre autres la marche des Tartares, qu'il aimait beaucoup. Les anciens avaient aussi recours à la puissance consolatrice de la musique, cet art bienfaisant, pour tromper l'ennui d'une longue navigation; et le vaisseau qui portait Alcibiade à son retour de l'exil, retentissait de toute part des chants nautiques, tandis que les matelots, accordant le bruit de leurs rames au rhythme de ces chants, produisaient une sorte d'harmonie qu'on prétend n'avoir pas été non plus sans charme.

On a quelquefois parlé d'un inconvénient que pourraient avoir les chants nationaux, et qui serait de faire naître dans l'âme du soldat une tristesse favorable au développement de la nostalgie. Mais cette sorte d'affection ne se manifeste guère, à vrai dire, que chez les montagnards, tristes et sombres par caractère, et qui, par cette raison, y sont naturellement enclins. Tout le monde sait que les Suisses y étaient particulièrement sujets; et Rousseau raconte que dans les corps de troupes composés d'hommes de cette nation, il était défendu, sous peine de mort, de jouer le *Ranz*

(1) Les *Rêveries*, ou *Mémoires sur l'art de la guerre*, de Maurice, comte de Saxe. (La Haye, Pierre Gosse, 1756.) Voy. liv. II, p. 157.

des vaches, l'un des airs les plus connus de leurs montagnes, et cela « parce que cette mélodie faisait fondre en larmes, déserter ou mourir « ceux qui l'entendaient, tant elle excitait en eux l'ardent désir de revoir « leur patrie. » Rousseau émet ensuite quelques réflexions sur ces étranges et mystérieux accès de nostalgie. « On chercherait en vain dans cet air « (le *Ranz des vaches*), dit le philosophe de Genève, les accents énergi« ques capables de produire de si étonnants effets; ces effets, qui n'ont « aucun lieu sur les étrangers, ne viennent que de l'habitude, des sou« venirs, de mille circonstances qui, retracées par cet air à ceux qui l'en« tendent, et leur rappelant leur pays, leur jeunesse et toutes leurs façons « de vivre, excitent en eux une douleur amère d'avoir perdu tout cela. « La musique alors n'agit point précisément comme *musique*, mais comme « signe mémoratif (1). » Au surplus, il faut trouver des natures primitives pour voir se produire des faits de ce genre; et Rousseau avoue lui-même que cet air, bien qu'il n'eût subi aucun changement, et fût resté absolument le même, n'aurait pas eu, à l'époque où il écrit, la même influence que naguère, les Suisses ayant perdu le goût de leur première simplicité. On ne saurait donc en toute justice rien inférer de là contre l'emploi de la musique nationale; car si cette dernière a sur de pareils tempéraments une influence qui, dans certains cas, peut devenir pernicieuse, dans d'autres occasions elle est de nature à procurer aux cœurs oppressés un véritable soulagement; c'est ainsi qu'elle agit par exemple sur des malheureux retenus captifs loin de leur pays natal, quand elle leur fait verser des pleurs au souvenir de leur patrie. La douce mélancolie qu'elle engendre alors n'est plus qu'une diversion salutaire au cruel sentiment de la réalité. Nous n'en voulons pour preuve que le témoignage d'un de nos plus braves soldats, le chasseur Bernard, carabinier au 8me bataillon des chasseurs d'Orléans, qui fut fait prisonnier par Abd-el-Kader, et qui, après plus de cinq mois de captivité chez les Arabes, de retour parmi les siens, leur raconte ses infortunes, et, dans son langage tout à la fois éloquent et naïf, leur explique comment il avait trouvé le moyen de se procurer avec ses compatriotes, prisonniers comme lui, quelques heures de soulagement et de distraction. « Le jour, dit-il, quand on nous laissait libres, nous nous livrions à une

(1) Rousseau, *Dictionnaire de musique*, au mot *Musique*.

« foule de jeux que nous inventions pour abréger les ennuis de notre cap-« tivité; nos officiers nous aidaient. Mais le soir, sous nos mauvais gourbis « d'Alfa que nous avons dû construire pour ne pas coucher sous le ciel, « nous disions des chansons du pays, des chansons de soldats..... L'un « de nous, loustic quand même, et doué d'une jolie voix, nous chantait « quelquefois les Hirondelles de Béranger; et je ne sais comment ça se fai-« sait, mais nous pleurions tous, le chanteur y compris, et il n'a jamais pu « achever sa chanson... » A ce simple récit, pourrait-on soi-même retenir ses larmes? Que de sympathie ces naïves et touchantes paroles n'inspirent-elles pas pour nos bons et braves soldats!

Afin de compléter ce que nous avons dit précédemment des effets moraux de la musique, il nous convient de mentionner les différentes applications auxquelles cet art est soumis en temps de paix, dans les camps de manœuvre, dans les exercices, dans les revues, et dans les places de garnison, soit pour le défilé des troupes, soit pour les sérénades au repos, etc. Ce serait juger les choses bien superficiellement et se montrer ennemi déclaré du progrès et de la civilisation, que de considérer comme un abus ce dernier emploi de la musique, et comme une vaine satisfaction d'amour-propre l'attachement que soldats et officiers ont toujours témoigné pour les concerts militaires. Par bonheur on est aujourd'hui revenu sur les fausses opinions qu'avaient encore accréditées, il y a peu d'années, plusieurs auteurs dans leurs écrits sur l'art militaire. Personne maintenant ne voudra convenir, avec Saint-Germain, que la musique qui ne sert point aux signaux n'est *bonne qu'à faire danser les dames*, c'est-à-dire à favoriser de galantes conquêtes. On ne voudra pas non plus soutenir, avec quelques autres, qu'elle n'est en temps de paix qu'un attirail de luxe, un passe-temps frivole. Parler de la sorte, c'est chercher à être plutôt spirituel et plaisant que juste et sensé. Si tout objet de luxe avait dû être banni de nos armées, pourquoi en serait-on venu à adopter ces uniformes militaires si variés et si splendides, ces armes qui reflètent l'or, l'argent et l'acier, et ces mille recherches qui composent l'ajustement de nos troupes? Pourquoi n'aurait-on pas conservé dans sa simplicité primitive, et sous son aspect rude et grossier, l'antique costume de guerre des Gaulois, nos ancêtres? Certes, la meilleure raison à en donner, c'est d'avouer que dans les temps d'une civilisation avancée, le superflu est, sérieusement parlant, en quelque

sorte nécessaire, et qu'il est essentiel de l'admettre, non-seulement dans les choses qui tendent à assurer l'effet de la représentation extérieure, destinée à parler aux yeux, mais encore jusque dans les moindres objets qui assurent l'effet de la représentation morale, destinée à frapper l'esprit, et qui, mieux que toute autre, le captive et l'enchaîne. Cette pompe, cette richesse, cette solennité appartiennent à tous les grands corps d'un Etat. Elles se lient en quelque sorte à l'idée de leur force et de leur puissance; elles rendent plus vive et plus profonde l'impression qu'ils doivent produire sur la foule; et, par l'enthousiasme mêlé de respect et de vénération qu'elles inspirent, elles contribuent à fortifier dans les masses le sentiment du dévouement et de la fidélité. Quelle influence, par exemple, n'a pas sur les populations qu'il faut dominer et soumettre, le déploiement imposant et fastueux d'un cortége militaire? Ces mille couleurs éclatantes qui chatoient au regard, ce cliquetis d'armes brillantes qui frappe l'oreille, cette musique belliqueuse qui s'empare des sens, et, dans sa mâle expression, semble défier l'ennemi et chanter la victoire, tout cela n'est-il pas fait pour éblouir, pour subjuguer? Lorsque notre armée fit son entrée au Caire, au bruit des fanfares, elle attira sur ses pas la foule des habitants, qui, saisis d'étonnement et d'admiration à la vue de nos soldats, et encouragés d'ailleurs par l'expression bienveillante de leur physionomie, venaient examiner curieusement les armes, les costumes, les canons, et surtout les instruments de musique de ces nouveaux maîtres que le ciel semblait leur envoyer, dans sa clémence, à la place des hordes turbulentes et farouches sous le joug desquelles ils avaient eu si longtemps à souffrir.

Une bonne musique militaire peut faire aimer le soldat dans les villes de garnison, et le plaisir gratuit qu'elle procure aux pacifiques bourgeois les dédommage des petites tracasseries que leur suscitent parfois l'arrivée ou le séjour des troupes. Elle développera donc les sentiments de concorde et de fraternité, si nécessaires au maintien du bon ordre et de la tranquillité publique, et empêchera les rixes funestes qu'une mutuelle animosité engendre si fréquemment entre les habitants d'une ville et les troupes qui y sont casernées. Quelques années avant la révolution, la musique des gardes françaises donnait des sérénades sur le boulevard; le peuple accourait, les équipages se pressaient, chacun était jaloux d'entendre le concert. Cette musique, dont parle Mercier dans son *Tableau de Paris*, imprimait

au régiment une distinction qui le faisait chérir. « Autrefois, dit cet écri-
« vain, il était comme avili par son indiscipline et sa mauvaise conduite, « aujourd'hui il est considéré; son colonel l'a totalement métamorphosé, « et ces mêmes soldats qui commettaient une infinité de désordres sont « devenus honnêtes et utiles (1). »

Croit-on, d'un autre côté, qu'il ne résulte rien de la vive satisfaction que témoigne, au passage des tambours et de la musique militaire dans une ville, toute une jeune génération pleine de séve et de vigueur? L'empressement avec lequel la bande joyeuse se met à les escorter dans les rues, en poussant des cris d'allégresse et des exclamations de surprise et de bonheur, n'est-il donc nullement significatif? Cela ne dénote-t-il pas, au contraire, que déjà ces enfants pensent à devenir hommes, et que, s'abandonnant aux séductions de l'état militaire, ils brûlent de courir sur les champs de bataille où leurs pères les ont précédés? Le délire qu'excitent en eux ces bruits qui servent d'appel à la gloire, développe dans leur âme le courage et l'enthousiasme si nécessaires à de futurs défenseurs de la patrie, et quelquefois même, dans un âge aussi tendre, les porte à se signaler par des actes d'un héroïsme précoce (2). Grands et petits subissent donc les effets entraînants et provocateurs de la musique militaire. Il y aurait, en conséquence, de l'injustice, peut-être même faut-il dire de la cruauté, à blâmer le soldat d'y être si sensible. Pour des hommes appelés en quelque sorte journellement à faire au pays le sacrifice de leur temps et de leur vie même, la musique est plus qu'un simple amusement, un divertissement passager, c'est une consolation. Elle ajoute, en effet, un côté brillant et poétique à leur existence, que de rudes travaux, de dures privations, de grandes fatigues et de nombreux dangers viennent tant de fois assombrir. D'ailleurs, dans la paix comme dans la guerre, tout doit tendre à convaincre le soldat qu'il ne change jamais d'état : discipline, vie réglée, exercices, marches, combats simulés, le lui

(1) Mercier, *Tableau de Paris*, nouvelle édition, corrigée et augmentée. Amsterdam, 1783. Tom. V, chap. 427, p. 236.

(2) A l'époque des croisades, des armées d'enfants s'organisaient et prenaient part aux expéditions. Sous la première révolution, et en 1830, il y eut presque autant de héros parmi les enfants qu'il y en eut parmi les hommes.

rappellent chaque jour et à chaque instant. Or, de toutes ces circonstances, de toutes ces particularités de la vie militaire, il n'en est pas qui agisse sur lui d'une manière plus vive et plus directe que la musique, dont les accents belliqueux évoquent en son esprit l'image des combats, lui inspirent le désir de vaincre, et le tiennent prêt ainsi à marcher avec joie au premier signal.

Ces importantes considérations, qui, au siècle où nous sommes, n'ont pas échappé à la sagesse des gouvernements, et qui partout en Europe ont réagi avec bonheur sur l'état des musiques militaires, ont cependant été quelquefois méconnues parmi nous. Au premier rang de l'armée ou de la hiérarchie administrative il s'est trouvé des hommes qui se sont posés en adversaires déclarés de la musique militaire, et dont les efforts ne tendaient à rien moins qu'à l'anéantir complétement; d'autres, à la vérité, moins absolus dans leur manière de voir, ne demandaient point une suppression totale, mais opinaient fortement pour d'importantes réductions dans le personnel des musiques. Des motifs impérieux et légitimes ont souvent fait agir ces derniers, et l'on ne peut disconvenir qu'il n'y ait des circonstances où des besoins urgents, de prudentes mesures d'économie, viennent justifier ou plutôt même imposer comme un devoir ces réductions dans le chiffre des musiciens. Mais il faut avouer, d'un autre côté, que celles-ci n'ont eu le plus souvent pour cause que la lésinerie d'esprits étroits et trop positifs, qui ne peuvent jamais s'élever jusqu'à l'appréciation des effets moraux, et sont incapables de voir que la supériorité d'une musique militaire doit être en rapport avec celle de la nation qui l'organise. Ne serait-il pas en effet honteux et dérisoire que les peuples florissants de l'Europe fussent encore aujourd'hui à cet égard de niveau avec les populations arriérées des contrées les plus barbares? D'ailleurs c'est toujours en vain qu'on a tenté de mettre un frein à la passion des troupes pour les concerts militaires. Dès 1807, une ordonnance prescrivit de réduire au nombre fixé par les règlements les musiciens d'infanterie. Ce nombre ne devait pas dépasser huit ou neuf au plus. Comme cette ordonnance contrariait évidemment les dispositions musicales de l'armée, on n'en continua pas moins à entretenir des gagistes, parce que les gagistes, tous artistes formés, étaient la base essentielle d'un ensemble satisfaisant. Pour ôter tout prétexte à cette défense, le nombre des musiciens, en 1823, fut porté

à douze, mesure qui ne fut pas plus efficace que la première. Trois ans auparavant, la décision en date du 24 juin 1820 avait réglé comme suit la composition de la musique des légions à deux bataillons, savoir :

2 clarinettes.
2 cors.
2 bassons.
1 grosse caisse.
1 paire de cymbales.

L'opinion déjà émise par les partisans de la musique militaire prouvait clairement l'insuffisance de ce nombre. « On ne peut pas, disait Odier en « 1818, avoir une bonne musique à moins de vingt-quatre musiciens, et « tout régiment les aura en dépit des ordonnances. » Odier aurait pu ajouter qu'on ne peut pas avoir une bonne musique à moins d'en régler la composition d'une manière rationnelle; et que penser, grand Dieu! de celle qui admettait, avec quatre instruments de bois et deux de cuivre, ce minotaure appelé grosse caisse, dont l'accompagnement brutal ne pouvait manquer d'étouffer le peu de sonorité résultant d'une combinaison instrumentale aussi mesquine et aussi grêle!

Ainsi que l'avait prédit Odier, les régiments continuèrent à s'imposer d'onéreuses retenues pour conserver de beaux corps de musique, et, en 1825, une grande musique d'infanterie se composait ordinairement de:

2 flûtes (en *fa* ou en *mi* bémol).
2 clarinettes (*idem*).
2 premiers hautbois.
2 seconds hautbois.
6 premières clarinettes (en *ut* ou en *si* bémol).
6 secondes clarinettes (*idem*).
2 trompettes (en *fa* ou en *mi* bémol).
4 cors (*idem*).
6 bassons.
2 trombones.
2 contre-bassons.

Total : 36.

L'autorité administrative, ne pouvant empêcher ces continuelles infrac-

tions aux règlements, et ne voulant pas avoir l'air de fermer les yeux sur ce qui devenait alors un abus, reconnut la nécessité de faire des concessions à ce goût prédominant de l'armée, et de le régler pour l'avenir par la consécration légale d'une ordonnance, dans une juste proportion, mais en lui donnant toutefois plus de latitude. En janvier 1827, parut une circulaire rédigée par M. de Clermont-Tonnerre, laquelle porta le nombre des musiciens d'infanterie de douze à vingt-sept, dont neuf gagistes et dix-huit pris à l'effectif du corps. La dépense totale devait être supportée par l'État. Peu après, de nouvelles allocations en argent furent accordées aux régiments, afin de pourvoir aux frais divers nécessités par leurs musiques; mais il fallait que ces allocations fussent prélevées sur le fonds de la masse d'entretien. En même temps, l'on rétablit les musiques de cavalerie aux frais de l'État. L'ensemble de ces mesures fut bientôt encore jugé insuffisant, et une décision ministérielle de février 1827 permit aux corps de prendre des militaires ayant accompli leur service pour compléter l'organisation de leurs bandes musicales.

Ces encouragements tardifs, donnés par l'autorité à nos musiques militaires, étaient d'autant plus opportuns, qu'ils allaient mettre celles-ci à même de profiter des ressources que venaient leur offrir les progrès réalisés depuis peu dans la fabrication des instruments. En effet, divers instruments avaient été améliorés et perfectionnés, divers autres imaginés et inventés tout nouvellement, ce qui augmentait d'une manière notable les acquisitions faites jusqu'alors dans le même domaine. Cette impulsion partait encore de l'Allemagne. C'est là que les facteurs, acousticiens et mécaniciens expérimentés, dans l'espoir de faire un pas en avant, et d'après les conseils d'artistes habiles, réitéraient sans cesse leurs tentatives, qui parfois demeuraient infructueuses, mais qui, le plus souvent, étaient couronnées d'un plein succès. Un Allemand, nommé Weidinger, imagina de percer les tubes de certains instruments de cuivre, comme cela se pratiquait depuis longtemps pour les instruments de bois, et d'y adapter des clefs mobiles, au moyen desquelles l'instrument possédât une échelle aussi complète et aussi étendue que possible. Cet artiste ayant fait à l'ancien clairon l'application de son système, il en surgit l'instrument que nous appelons aujourd'hui *bugle* ou *trompette à clefs*. Nous n'avons pas besoin de dire que l'ophicléide dérive du même principe, et qu'il en

est la conséquence. L'invention des pistons, due à Blühmel et Stœlzel, et qui tendait au même but par des moyens différents, compléta cette révolution. Appliqués d'abord au cor, les pistons envahirent successivement différents instruments de cuivre, tels que le cornet, la trompette, le trombone, etc. D'un autre côté, la création de plusieurs autres instruments nouveaux, tels que le basson russe, la tuba et autres, vint signaler la même période, et, de l'ensemble de ces découvertes, résulta un remaniement d'une certaine importance dans l'organisation des musiques militaires, tant par le rejet d'instruments anciennement usités que par l'adoption d'instruments nouveaux destinés à les remplacer. Ce remaniement, à vrai dire, ne constituait que des améliorations de détail, et, loin d'opérer aussi favorablement sur l'ensemble, il y amenait un défaut de proportions dans les forces de la masse instrumentale, et portait ainsi atteinte aux lois de l'équilibre et de l'homogénéité, seules capables de déterminer la fusion des parties en un tout parfait. Nous allons bientôt revenir sur cette conséquence fâcheuse, qui s'aggravait toujours de plus en plus, au point qu'une réforme immédiate fut bientôt sollicitée de toute part, comme étant de la dernière urgence. Mais avant d'aborder une question aussi importante, et qui, d'ailleurs, fait l'objet même des travaux de la commission instituée par le ministre de la guerre pour examiner l'état des musiques militaires en France, nous rechercherons l'influence qu'exerça chez les autres nations les découvertes qui, au commencement de ce siècle, prirent naissance en Allemagne.

Ce n'est pas que l'invention des pistons, dont la principale gloire revient au Silésien Blühmel (1), ait été admise sans conteste dès le premier

(1) D'après les renseignements communiqués à l'Académie des beaux-arts par le célèbre maestro Spontini, comte de Saint-Andréa, dans une lettre dont nous possédons l'original, écrit en entier de sa main, Blühmel, il y a maintenant trente ans environ, moyennant une transaction et trois mille francs d'indemnité, aurait cédé à Stoelzel d'abord et à Wieprecht ensuite, le droit de continuer à exploiter en Prusse l'invention des pistons, et leur aurait également accordé la faculté de prendre des patentes ou brevets pour appliquer les pistons à tous les instruments de cuivre, sans exception. M. Wieprecht, directeur de la musique des gardes du roi de Prusse, le même qui vient d'être cité, raconte le fait tout différemment, et nous croyons devoir rapporter sa version, attendu qu'elle offre des détails assez curieux sur la rivalité qui s'était établie entre Blühmel et Stoelzel. D'après M. Wieprecht,

jour : bien au contraire; tandis que la plupart des nations se montraient disposées à en recueillir les bénéfices, dans le pays même où elle se révéla, elle ne put trouver que des adversaires nombreux et acharnés. Tel est le

en 1816 ou 1817 (c'était en 1814), Stoelzel fit connaître à Berlin un cor chromatique à trois pistons. Il s'en dit l'inventeur, et obtint à ce sujet, pour dix ans et pour toute la Prusse, un brevet d'invention. Le comte Brühl, protecteur des arts, admit cet artiste comme premier cor dans la chapelle royale, et Blühmel s'associa avec les facteurs d'instruments Griessling et Schott, pour exploiter le brevet qui lui avait été accordé. Ces derniers fabriquèrent des instruments de cuivre de toutes les espèces, avec adjonction de pistons; malheureusement ces instruments étaient très-défectueux, et au début eurent peu de succès. On dit même (remarquons bien que c'est toujours M. Wieprecht qui parle) que les autres facteurs, par jalousie de métier, engagèrent les hautboïstes à déclarer ces instruments complétement incapables de rendre le moindre service. Stoelzel, après divers essais, parvint à perfectionner ses pistons; mais les musiciens de Berlin ne lui tinrent nullement compte de ses efforts, et bien qu'il eût mieux réussi cette fois, continuèrent de repousser avec force son invention; toutefois celle-ci fut plus heureuse à l'étranger, notamment en France et en Russie, et dans ces deux pays fut même accueillie assez favorablement. M. Wieprecht ajoute qu'il se rendait journellement à la fabrique de Griessling, et qu'il s'occupait d'y surveiller l'exécution de plusieurs perfectionnements relatifs à la construction extérieure des instruments. Quand le brevet fut expiré, continue cet artiste, la concurrence pouvait s'établir librement, et il arriva qu'en 1828, le hautboïste Blühmel de la Silésie produisit de nouveaux pistons qui ne différaient des premiers que par la forme, demandant à son tour un brevet pour cette invention; mais ce brevet lui fut refusé, attendu qu'on en avait déjà délivré un à Stoelzel pour des instruments chromatiques. Blühmel fit valoir des documents qu'il avait en sa possession, et qui tendaient à prouver que dix ans auparavant Stoelzel lui avait acheté l'invention qu'il proclama ensuite comme sienne. Au reste, dit M. Wieprecht, ces preuves n'étant point des preuves irrécusables, Stoelzel continua de passer aux yeux du monde pour le premier inventeur des instruments de cuivre chromatiques. Cependant M. le directeur de la musique des gardes du roi donne la préférence aux pistons de Blühmel, qui lui ont paru supérieurs à ceux de Stoelzel, en ce qui concerne la force et l'égalité des tons, mais quelque peu inférieurs, au contraire, pour ce qui est de la facilité de l'exécution. Toutefois M. Wieprecht n'a pas eu l'intention de revendiquer exclusivement au profit de Stoelzel l'honneur de l'invention du mécanisme des pistons, et il est le premier à convenir que cet honneur revient à part égale aux deux artistes qui se connurent et purent se communiquer mutuellement leurs idées, avant que la jalousie en eût fait deux ennemis. Au reste, il est étonnant que les renseignements fournis par M. Spontini ne s'accordent pas entièrement avec ceux que nous a transmis M. Wieprecht, puisque l'illustre auteur de la *Vestale*, pendant qu'il était directeur de la musique du roi de Prusse, s'est enquis de la vérité, non-seulement auprès

sort des meilleures choses : il semble que toute découverte artistique, ainsi que les artistes eux-mêmes, doive subir un temps d'épreuve pendant lequel elle demeure comme ensevelie dans les ténèbres; après quoi seulement le public consent à lui donner place au grand jour, puis enfin l'approuve et l'adopte, et cela, trop souvent, hélas! quand l'inventeur a déjà succombé au découragement et à la misère (1).

Antérieurement à l'époque où Blühmel fit connaître son invention, les Allemands s'étaient fort bien aperçus que l'un des vices radicaux des musiques militaires était en général la disproportion de force et de sonorité des parties intermédiaires, eu égard aux parties extrêmes. Ils avaient longtemps cherché les moyens d'y remédier, mais toujours sans succès. L'introduction des instruments de percussion leur avait fait renforcer consi-

de Stoelzel, mais encore auprès de M. Wieprecht lui-même, ainsi qu'il est prouvé par ce passage de la lettre dont nous avons déjà extrait plus haut quelques lignes. « L'inventeur « Stoelzel, dit M. Spontini, a fait toutes dispositions verbales et par écrit qui m'étaient « nécessaires, ainsi que l'inventeur Wieprecht, qui, tous deux musiciens de la chapelle « royale, reçurent les premières indications des pistons de l'*inventeur Blühmel*, de la Silésie, « il y a environ vingt-cinq à vingt-six années (la lettre est datée du 6 avril 1840). » C'est à l'active sollicitude du grand maître que nous venons de citer que nous sommes redevables de l'introduction en France des instruments à pistons, tels que cor, trompette, cornet; il nous l'apprend lui-même dans le document que nous possédons; voici en quels termes: « J'envoyai de Berlin à Paris, de 1823 à 1831, nombre de cors à pistons, de trompettes ou « cornets à deux ou trois pistons ou ventiles (les premiers connus à Paris), notamment à « M. Barrillon, au professeur de cor M. Dauprat, et au chef de musique des gardes, « M. David Buhl, et c'est d'après ces exemplaires que quelques fabricants de Paris *ont cru « avoir inventé ou perfectionné*, *tandis qu'ils n'ont qu'imité et copié*, *ainsi qu'il a toujours été « de tous les instruments à vent et en cuivre de tout temps en usage en France*, *qui tous ont été « inventés et perfectionnés en Allemagne.* » Cependant un artiste de Paris, M. Meifred, professeur au Conservatoire royal de musique, qui fut le premier à se servir du cor à pistons en France, fit construire un cor à tous tons, mais dont les tubes représentant les tons fictifs pouvaient s'allonger et se raccourcir à volonté, ce qui permettait de modifier le tempérament et de régler la justesse de chaque ton. Ce perfectionnement de M. Meifred a été fort apprécié non-seulement parmi nous, mais encore en Allemagne et en Italie, où les instruments construits d'après ce système sont généralement désignés sous le nom de *cor Meifred*.

(1) M. Wieprecht nous dit que Stoelzel et Blühmel moururent pauvres, et que le premier de ces artistes laissa une veuve et des orphelins dans l'indigence.

dérablement les parties mélodiques confiées aux clarinettes, et, bien qu'à une partie de clarinette triplée, quadruplée, voire même quintuplée, ils adjoignissent encore des parties de deuxième, troisième et quatrième clarinette, ils ne purent arriver à combler le vide qui se faisait sentir dans le registre intermédiaire. Ils crurent cependant avoir trouvé le moyen de remédier à cet inconvénient par l'emploi des clarinettes-altos ou des cors de basset, et, non contents d'avoir admis ce palliatif, ils finirent par commettre la faute plus grande encore, dit M. Wieprecht dans une de ses lettres sur la musique militaire, de recourir dans le même but aux bassons. L'effet de ces instruments, comme on aurait dû s'y attendre, fut à peu près nul. D'un autre côté, les trompettes et les cors, qui n'avaient pas encore subi l'application des pistons, ne concouraient pas plus efficacement à l'exécution des parties intermédiaires. Tel était l'état des choses, lorsque enfin s'annonça la découverte de Blühmel, qui seule paraissait devoir offrir une ancre de salut. Il est vrai que les Prussiens, n'en ayant pas été convaincus dès l'abord, laissèrent les Autrichiens s'emparer les premiers des instruments chromatiques, ce qui permit à ceux-ci d'établir de meilleures proportions dans la masse instrumentale, et de réaliser ainsi une notable amélioration dans leur musique. Cependant, dès 1818, quelques-uns des nouveaux instruments apparaissent en Prusse dans les régiments de chasseurs et les régiments de cavalerie. L'infanterie seule, à cette époque, en était dépourvue. Voici les éléments dont se composaient alors les musiques prussiennes, d'après les renseignements fournis par Sundelin dans son ouvrage sur l'instrumentation de la musique militaire, renseignements que le directeur général de la musique militaire du roi (emploi qu'occupait alors G. A. Schneider) certifie parfaitement exacts dans une apostille placée en tête de l'ouvrage.

Musique d'infanterie.

Flûte.
Petite flûte.
Clarinette.
Clarinette en *mi* bémol ou *fa*.
Cor de basset.
Hautbois.

Basson.
Contre-basson, cor-basse ou serpent (employés quelquefois tous les trois).
Cor.
Trompette.
Trombone-alto.
Trombone-ténor.
Trombone-basse.
Cor de signal.
Triangle.
Caisse roulante.
Caisse claire.
Cymbales.
Grosse caisse.

Musique de chasseurs.

Cor de Kent, ou trompette à clefs.
Trompette.
Cor.
Cor chromatique.
Cor de signal.
Trombone-alto.
Trombone-ténor.
Trombone-basse.

Musique de cavalerie.

Cor de Kent, ou trompette à clefs.
Trompette.
Trombone-alto.
Trombone-ténor.
Trombone-basse.
Trombone chromatique.
Cor-ténor chromatique.
Timbales. (*N. B.* Pour les grandes musiques.)

S'il est vrai, comme le fait sous-entendre M. Wieprecht, qu'à cette époque les instruments chromatiques fussent déjà parvenus en Autriche, il est au moins douteux que l'usage en fût généralement répandu dans

l'armée; car Swoboda n'en cite pas un seul à l'endroit où il parle des instruments de la musique militaire des Autrichiens, dans l'ouvrage qu'il a publié à Vienne en 1827. Au dire de ce théoricien, le personnel des musiques d'infanterie était presque toujours alors composé de trente-deux instrumentistes. Voici, d'après Swoboda, quelle était la disposition instrumentale particulièrement usitée pour la composition des morceaux destinés aux troupes.

Infanterie.

Piccolo, petite flûte en *ré* bémol.
Clarinettes en *la* bémol.
Clarinette, une en *mi* bémol.
Clarinettes, deux, trois et quatre en *mi* bémol.
Fagot (basson).
Serpent.
2 trombones 1.
1 trombone-basse.
2 cors en *mi* bémol.
2 cors en *la* bémol.
Trompettes à clefs en *mi* bémol.
Trompettes en *la* bémol (haut).
Trompettes en *mi* bémol (bas).
Trompette en *fa*.
Id. en *ut*.
Id. en *mi* bémol.
Tambour.

Cavalerie.

Trompette 1 en *ré*.
Trompette 2 en *ré*.
Trompette principale 1 en *ré*.
Trompette principale 2 en *ré*.
Cor 1 en *ré*.
Cor 2 en *ré*.
Cor de signal en *la*.
Trompette 1 en *la*.
Trompette 2 en *la*.

Trompette 1 en *fa*.
Trompette 2 en *mi*.
Trompette 3 en *ut*.
Trombone 1.
Trombone 2.
Trombone-basse.
Basse-tromba (trompette-basse en *ré*).
Id. *id.* en *sol*.

Du reste, à cette époque, l'organisation des musiques militaires en Allemagne variait déjà extrêmement : il en est de même aujourd'hui encore; mais, au milieu de cette foule de combinaisons diverses, il s'en trouve parfois qui offrent un ensemble très-satisfaisant, grâce à l'emploi de certains instruments dont le mécanisme a été peu à peu amélioré, et au soin qu'on a eu de rechercher une manière plus logique et moins incohérente de les grouper pour en former une masse instrumentale dont les éléments fussent quelque peu homogènes. Comparativement à ce qu'elles étaient naguère, et surtout comparativement aux musiques de presque toutes les autres nations, voire même aux nôtres, telles que nous les avait faites l'ancien système, les musiques militaires de l'Allemagne ont été à bon droit signalées pour être les meilleures de l'époque actuelle. Nous-même, pendant nos excursions au delà du Rhin, avons pu maintes fois nous assurer de leur état florissant et de leur supériorité, réellement incontestable, sur toutes celles que nous avions eu l'occasion d'entendre auparavant. A cet égard, la Prusse et l'Autriche se sont particulièrement distinguées, et ont figuré jusqu'à ce jour en première ligne. D'ordinaire la composition des musiques d'infanterie prussienne est réglée comme suit :

8 ou 10 clarinettes donnant la mélodie avec deux petites clarinettes.
8 ou 10 clarinettes servant à l'accompagnement.
2 premiers hautbois.
2 seconds hautbois.
2 cors de basset (1er et 2e).
2 flûtes ou 2 piccoli.
2 premiers bassons.
2 seconds bassons.
4 cors.

4 trompettes, dont 2 chromatiques et 2 ordinaires.
4 trombones (2 basses, 1 ténor et 1 alto).
1 serpent.
1 contre-basson (très-souvent aussi deux).
1 tuba, bombardon ou cor-basse.
1 ou 2 tambours.
1 caisse roulante.
cymbales.
triangle.
grosse caisse (1).

Cette combinaison varie un peu selon les régiments.
Voici une autre version qui concerne la musique d'infanterie de la garde.

2 flûtes.
2 hautbois.
3 petites clarinettes.
12 grandes clarinettes.
2 clarinettes-altos.
4 bassons.
4 trompettes à pistons.
4 cors, dont 2 chromatiques.
4 trombones (2 basses, 1 ténor et 1 alto).
2 contre-bassons.
1 basse-tuba.
1 bombardon.
1 serpent.
1 cor de basse anglais, ou 1 ophicléide (2).

En Prusse, l'état de vingt-cinq musiciens est de rigueur, mais on en emploie ordinairement de cinquante à soixante. De plus, chaque régiment possède un chœur de soixante chanteurs environ, qui exécutent des hymnes nationaux.

La musique des chasseurs prussiens servant pour les marches est composée de la manière suivante :

(1) Renseignements communiqués par M. Spontini, comte de Saint-Andréa.

(2) Combinaison indiquée par M. Wieprecht dans ses *Lettres sur la musique militaire*.

2 cors de Kent (*Kent-horn*, trompette à clefs).
4 cors en *si* bémol alto.
5 cors en *fa* (les 3ᵉ, 4ᵉ et 5ᵉ sont des cors chromatiques).
3 trompettes.
2 cors-ténors.
1 trombone-alto.
1 trombone-basse.
1 bombardon ou 1 tuba.

Pour la musique de cavalerie, on emploie :

2 cors de Kent (trompettes à clefs).
2 trompettes *solo* (presque toujours en *mi* bémol).
2 trompettes ordinaires.
4 à 6 trompettes chromatiques.
1 trompette en *la* bémol.
1 *id.* en *fa*.
1 *id.* en *si* bémol alto.
1 *id.* en *ut* alto (mais très-rarement).
1 cor-ténor chromatique.
1 cor-basse chromatique.
1 trombone-alto.
1 trombone-ténor.
1 trombone-basse.
1 ou 2 tubas.
timbales (quelquefois).

Ces dernières combinaisons subissent également des modifications partielles, suivant les régiments.

Les instrumentistes de l'armée prussienne sont en général d'excellents musiciens; ils connaissent à fond les principes théoriques de l'art, et surtout ont une extrême facilité à transposer, même à première vue. En voici un exemple. Dans un festin qui eut lieu à Kalish, la musique du 1ᵉʳ régiment de la garde reçut l'ordre subit d'exécuter une marche conjointement avec une musique russe. Or les Russes avaient des clarinettes en *sol* et en *si* bémol; les Prussiens, des clarinettes en *fa* et en *ut*. Mais la difficulté fut bientôt levée, grâce à l'habileté des musiciens du 1ᵉʳ régiment de la garde prussienne, qui se tirèrent parfaitement d'embarras, en jouant sur les cahiers des Russes un ton plus bas. Pour fournir d'amples moyens

de comparaison, nous allons donner ici plusieurs systèmes de musique militaire qui appartiennent à d'autres pays de l'Allemagne, notamment à l'Autriche, au royaume de Wurtemberg et au grand-duché de Baden.

I.

Piccolo (en *ré*, *mi* bémol ou *fa*) simple ou doublé.
Clarinette (en *fa* ou en *mi* bémol) simple ou doublée.
2, 3 ou 4 clarinettes en *si* bémol.
Hautbois (rarement).
2 bassons.
Contre-basson, serpent ou ophicléide.
Bombardon.
2 ou 4 cors (en différentes parties souvent renforcées).
6 ou 8 trompettes.
3 trombones, alto, ténor ou basse (ce dernier quelquefois renforcé par un 4ᵉ).
ou bien :
2 trombones (ténor et basse).
ou bien encore :
3 trombones-basses.
Cor de signal, Bugles, Cornets, } employés quelquefois comme *soli*, ou bien *à deux* dans les ensembles.
2, 4, 6 tambours (et quelquefois davantage).
1 grosse caisse.
Cymbales, triangle, chapeau chinois, carillon, etc.

II.

Musique dite de CORS.

Elle comprend les cors, trompettes, trombones, ophicléides, bombardons et autres familles secondaires d'instruments de cuivre.

III.

Musique dite de TROMPETTES.

Elle se compose très-rarement des trompettes seules; pour la renforcer et la compléter, on a recours aux instruments de cuivre de la musique

des cors, avec tout leur système, et l'on emploie, en tout cas, comme *basse*, l'ophicléide, le serpent ou le bombardon.

Les timbales, à cause de la difficulté du transport, se rencontrent très-rarement dans les différentes musiques militaires, si ce n'est toutefois dans les grandes musiques, comme par exemple dans celles de l'Autriche, où il entre également beaucoup d'autres instruments d'un genre particulier. Dans la première combinaison donnée ci-dessus, les rôles des divers instruments sont pour l'ordinaire distribués comme suit : le piccolo, la petite clarinette et la première clarinette en *si bémol*, donnent le chant. Les autres clarinettes ont l'accompagnement figuré. Les trompettes et les cors (en tant qu'ils n'exécutent pas des *soli*) servent à remplir l'harmonie; les bassons, de même quand ils ne sont pas employés comme *soli*, forment ou renforcent les parties intermédiaires, ou bien encore la basse, qui, dans la règle, est confiée au serpent, à l'ophicléide, au bombardon ou au trombone-basse.

Dans le royaume de Wurtemberg, le personnel des musiques est assez limité, et deux régiments d'infanterie ne peuvent fournir à eux deux qu'un ensemble de vingt et un hautboïstes. La suppression presque totale des instruments de la bande turque, qui date, comme nous l'avons vu plus haut, du commencement de ce siècle, s'y est maintenue de nos jours, et fait que la musique d'infanterie y a moins d'éclat et d'entrain que chez beaucoup d'autres nations. Les Wurtembergeois ont cependant continué l'usage du tambour pour accompagner les marches, et quinze de ces instruments sont ordinairement employés à en renforcer et à en soutenir l'exécution. La musique des gardes du corps est supérieure à la musique d'infanterie, bien qu'elle ne comprenne en tout que seize exécutants. Les éléments dont elle se compose sont d'ailleurs les mêmes qu'en Prusse.

Voici quelques versions spéciales de musique d'infanterie en Autriche :

I.

Musique d'infanterie à Vienne.

(PREMIÈRE VERSION.)

8 ou 10 clarinettes (presque toutes de petites clarinettes en *mi* bémol, *fa*, *sol*).
1 ou 2 flûtes (piccoli).

2 bassons.
1 contre-basson.
1 serpent ou bombardon.
3 trombones.
8 ou 10, quelquefois même 12 trompettes chromatiques.
1 ou 2 cors de signal à clefs.
4 cors.
triangle, tambour, cymbales et grosse caisse.

II.

Musique d'infanterie autrichienne.

(DEUXIÈME VERSION.)

1 petite flûte.
1 grande flûte.
1 petite clarinette en *la* bémol.
8 petites clarinettes en *mi* bémol.
4 cors à pistons.
4 bugles en *si* bémol.
2 bugles en *si* bémol (basse).
6 trompettes à pistons en *mi* bémol.
4 bassons.
2 contre-bassons.
6 trombones (alto, ténor et basse).
2 bombardons.
bande turque.

III.

Musique d'infanterie autrichienne.

(TROISIÈME VERSION.)

Flûte et petite flûte en *ré* bémol.
Petites clarinettes en *la* bémol.
Clarinettes en *mi* bémol, 1re.
Id. *id.* 2e.
Id. *id.* 3e et 4e.
Cors, 1er et 2e en *mi* bémol.
Id. 3e et 4e en *la* bémol.

Bugles (Flügelhorn) en *si* bémol, 1er.
Id. *id.* 2e.
Id. *id.* (basse).
Trompettes en *mi* bémol, 1.
Id. *id.* 2.
Id. *id.* 3 et 4.
Id. *id.* 5 et 6.
Trompette en *si* bémol (bas).
Bassons (1er et 2e).
Contre-basson.
Trombones (1er et 2e).
Trombone-basse et bombardon.
Tambours (1).

En Autriche, les musiques d'infanterie sont quelquefois composées de soixante-dix à quatre-vingts exécutants; mais il y en a qui n'en comportent que trente-cinq à quarante. Cette différence de chiffre provient de la rigidité de certains chefs, qui un beau jour prennent tout à coup le parti de faire rentrer leurs musiciens (lesquels sont tous soldats) dans l'effectif du corps, les obligeant à reprendre le fusil, soit parce qu'ils ont le désir de compléter leur compagnie, soit parce qu'ils ne reconnaissent point à ces musiciens-soldats les dispositions nécessaires pour former de bons exécutants. Quant au chiffre des musiques de cavalerie, il varie extrêmement : le plus ordinairement il est de vingt-cinq à quarante, ou même quarante-cinq musiciens. La durée du service d'un soldat autrichien n'est plus maintenant que de huit ans; autrefois elle était de douze à quinze années, ce qui n'en offrait que plus d'avantage pour former de bonnes musiques.

Les musiciens de l'Autriche sont généralement très-habiles, et c'est principalement dans l'exécution des marches qu'ils font preuve d'une rare énergie et d'une grande précision, ce qui ne contribue pas peu à électriser les troupes. On ne doit point surtout omettre de citer l'admirable dextérité des tambours. Ceux-ci, en effet, accomplissent leur tâche avec tant de goût et d'intelligence, qu'il ne paraît pas ridicule d'aller jusqu'à dire qu'ils

(1) Cette disposition est celle qu'indique M. Nemetz, chef de musique allemand, dans son École de musique militaire, pour la partition des marches et pas redoublés de l'infanterie autrichienne.

ont du *style*. Loin de se borner à former un accompagnemeut secondaire et sans signification aux autres instruments, ils semblent vouloir reproduire jusque dans ses plus petits détails, au moyen des *ra* et des *fla* de leurs batteries compliquées, la mélodie de la marche, trouvant ainsi le moyen de rendre le bruit uniforme d'un tambour aussi expressif que les sons variés d'un instrument vraiment musical. Au reste, leur partie écrite ne leur sert que de guide général, et ils ont l'art de la varier de mille façons ingénieuses, suivant tout ce que la fantaisie leur suggère en fait d'artifices rhythmiques. Les caisses roulantes, que les Autrichiens ont généralement conservées dans leur musique d'infanterie, sont plus petites que partout ailleurs, et ont presque toutes un son déterminé. La musique de la cavalerie, de même que celle des bataillons de chasseurs, possède pour les parties aiguës, outre les instruments à vent ordinaires, de petites flûtes et des clarinettes de cuivre (clarinettes en *mi* bémol et en *si* bémol). Mais il est à remarquer que ces instruments, pour être faits du même métal que les cors et les trompettes, n'y ont point gagné une qualité et une homogénéité de son telles qu'ils puissent se fondre et s'harmonier parfaitement avec ces derniers. L'effet qui en résulte est même moins satisfaisant qu'il ne le serait si ces petites flûtes et ces clarinettes étaient en bois, comme par le passé : aussi désire-t-on généralement voir cesser l'usage de ces instruments (1), tant il est vrai que les essais isolés et partiels, qui ont pour but d'opérer dans la musique militaire une fusion plus réelle et plus complète, échouent presque toujours quand ils ne reposent point sur un principe rationnel de réorganisation générale.

Pourtant ce ne sont pas les instruments, et les instruments de cuivre surtout, qui manquent en Autriche : tous les jours les facteurs s'efforcent d'en créer de nouveaux. A la vérité, ils ne s'attaquent qu'à la forme, à laquelle ils savent donner une foule d'aspects plus bizarres et plus fantastiques les uns que les autres; mais le fond reste le même, et ce n'est toujours que d'un flügelhorn, d'un cor ou d'une trompette à pistons, tournés et re-

(1) Quelque temps avant la révolution de Juillet, on avait aussi fait en France l'essai de petites flûtes et de petites et grandes clarinettes en cuivre. Quelques troupes les avaient adoptées, entre autres plusieurs régiments de cavalerie; mais on se dégoûta bien vite de ces instruments, qui rendaient d'ailleurs l'exécution pénible, et fatiguaient extrêmement les artistes.

tournés en tous sens, qu'il s'agit en pareil cas. De ces mille tentatives il n'est guère résulté qu'un seul instrument un peu nouveau : c'est le contre-basson, fait en cuivre et joué avec une anche de contre-basson ordinaire. Il est vrai que la plupart des artistes allemands sont d'avis que cet instrument, nonobstant l'apparente amélioration qu'on lui a fait subir, conserve tous les défauts du genre, et n'a rien acquis en propre, si ce n'est un son plus fort, résultat qui est encore à leurs yeux plutôt un défaut qu'une qualité, attendu qu'on ne gagne rien à augmenter l'intensité d'un son reconnu pour être défectueux, ou du moins peu agréable de sa nature. Quelques facteurs ont même imaginé de fabriquer des hautbois en cuivre, ce qui n'a pas amené de meilleurs résultats.

Les musiciens autrichiens ont une mémoire très-heureuse; souvent ils exécutent par cœur leurs marches et leurs pas redoublés, et l'on assure qu'il y a des régiments où les instrumentistes possèdent de la sorte la presque totalité de leur répertoire, c'est-à-dire environ cinquante à soixante morceaux. Les Allemands sont en général très-soigneux de tout ce qui leur paraît nécessaire pour assurer une bonne exécution; et comme il est telle circonstance qui, indépendamment de la volonté des artistes, peut rendre cette dernière ou fautive ou douteuse, ils ont songé à mille ingénieuses recherches pour aplanir jusqu'aux moindres obstacles. C'est ainsi que plusieurs régiments ont eu la singulière idée d'adopter pour le service spécial de leur musique, et dans le cas où les exécutants ne sauraient point jouer sans leurs parties copiées, un certain nombre de lanternes destinées à éclairer le soir ces musiciens, quand ils vont par les rues de la ville exécuter la retraite alternativement avec les tambours.

En Bohême, du plus petit au plus grand, des régions les plus élevées jusqu'aux plus infimes, tout le monde aime et cultive la musique. Ce goût est même partagé par ces aventuriers mystérieux, débris d'une race inconnue, qui depuis longtemps affluent en Bohême, et que pour cela nous appelons fort improprement *Bohémiens*. De cet amour universel professé pour l'art musical en Bohême, il résulte que les musiques militaires dans ce pays ne peuvent être ni médiocres en qualité ni pauvres en ressources. En effet, un régiment d'infanterie compte ordinairement quatre-vingt-dix musiciens, ou pour le moins quatre-vingts. Chaque compagnie de soldats a en quelque sorte sa musique; car les soldats de la Bo-

hême étant à peu près tous musiciens nés, ne cessent de cultiver, pendant qu'ils sont au service, leur art de prédilection. Ils ont donc soin d'organiser entre eux, dans les heures de loisir, de petits concerts, où ils se plaisent surtout à exécuter soit des chansons populaires, soit des chansons de soldats, en unissant leurs voix et en s'accompagnant des instruments qu'ils connaissent. C'est qu'il n'en est pas un d'entre eux, peut-être, qui ne sache jouer de plusieurs instruments, et le plus grand nombre même cultive à la fois, non-seulement les instruments de la musique militaire, mais encore toute espèce d'instruments à cordes; de telle sorte qu'on a souvent occasion de voir une musique de régiment se transformer tout à coup en un orchestre complet, capable d'exécuter à la première réquisition avec la plus grande habileté, et comme ne seraient probablement pas en état de le faire nos orchestres de province, soit des ouvertures d'opéra, soit des symphonies d'une grande difficulté, voiré même des symphonies de Beethoven.

En Hongrie, il y aussi de fort bonnes musiques militaires; mais elles ne réunissent pas autant d'instrumentistes que celles de la Bohême. Elles produisent cependant un très-bel effet, surtout dans l'exécution des mélodies nationales, que les Hongrois aiment beaucoup à entendre redire par les instruments guerriers.

En Bavière, les corps de musique offrent généralement la même organisation et le même chiffre d'exécutants qu'en Prusse. Il n'y a donc sous ce rapport aucune différence, par exemple, entre un régiment d'infanterie de la garde bavaroise et un régiment de ligne prussien. En outre, chaque régiment bavarois possède un chœur de soixante chanteurs environ, ce qui a également lieu en Prusse. Les musiques de Bavière ne manquent ni d'ensemble ni de précision; mais les instruments de cuivre y laissent beaucoup à désirer, ce qui provient de la mauvaise fabrication de ces instruments. Cependant elles s'étaient fait naguère un certain renom, pour le style et l'ensemble, parmi les habitants de nos villes frontières de l'Alsace et de la Lorraine, qui se rendaient souvent en partie de plaisir à Landau, dans le principal but d'y être régalés d'un petit concert de musique militaire à la bavaroise. Les marches d'ordonnance, en Bavière, sont arrangées pour la musique d'infanterie de la manière suivante:

Petites flûtes en *mi* bémol, 1re et 2e.
Clarinettes en *mi* bémol, 1re et 2e.
Clarinettes en *si* bémol, 1re et 2e.
Cors en *mi* bémol.
Bassons.
Trombone et serpent.
Tambour et cymbales.

Les qualités précieuses qui se rencontrent chez presque tous les instrumentistes en Allemagne, qualités qui proviennent d'une éducation musicale où la théorie marche de front avec la pratique, donnent le moyen d'organiser sur une grande échelle, et sans beaucoup de difficulté, des concerts militaires tout à fait grandioses et imposants. C'est ainsi qu'aux fêtes célébrées il y a un an à Cologne, en l'honneur de la reine Victoria, on parvint, après un très-petit nombre de répétitions, à obtenir une exécution satisfaisante avec un ensemble de cinq cent soixante musiciens pris de côté et d'autre, à des musiques prussiennes et autrichiennes. On avait divisé cette grande masse instrumentale en différents chœurs, ayant chacun son chef respectif; elle formait un immense carré ouvert. M. Wieprecht, qui dirigeait le festival, avait pris place au milieu de ce carré. Les musiques d'infanterie étaient en face, les tambours (au nombre de cent soixante) sur l'aile droite, et les musiciens de cavalerie sur l'aile gauche. Dans le carré même, qui était entouré d'une chaîne de militaires sous les armes, deux cents hommes armés de flambeaux allumés se trouvaient placés de manière à former un V gigantesque, lettre initiale de la reine Victoria. Le concert commença par le chant national du *God save the Queen*, auquel succéda une marche composée en l'honneur de la reine, par M. Wieprecht. Ensuite furent exécutés : un pas redoublé du comte de Roedern; la marche des Nuits d'un songe d'été, de Mendelsohn; une autre marche sur des motifs du Camp en Silésie, de Meyerbeer; l'ouverture de ce dernier opéra; un pas redoublé de M. Wieprecht; et enfin le *Rule Britannia*. Après un court silence, suivirent la retraite et le chant du soir, lesquels vinrent terminer cette scène de musique militaire (1).

(1) Bien que les grandes fêtes musicales ne soient pas aussi en vogue parmi nous que chez les Allemands, nous avons cependant organisé plus d'une fois en France, avec succès, des

La Russie depuis longtemps marche de pair avec la Prusse pour la musique militaire, celle-ci étant organisée sur le même pied dans les deux pays. Il est reconnu d'ailleurs que la Russie, aussi bien que l'Autriche, dispose d'un moyen infaillible pour former de bons musiciens, et triompher de l'ignorance et de la paresse des esprits bornés ou récalcitrants; ce moyen n'est autre qu'une discipline rigoureuse et une inflexible sévérité. Quoiqu'il en coûte d'adopter un pareil système, on ne peut nier cependant qu'il ne se présente souvent des cas où il est de la dernière urgence d'en faire l'application.

L'Espagne, l'Italie, la Suède, le Danemark, la Hollande, l'Angleterre et la Belgique, comptent aussi quelques bonnes musiques; mais celles des guides à Bruxelles, que dirige un habile chef, M. Bender, mérite particulièrement d'être citée. En voici la composition (1):

1 flûte.
2 petites clarinettes.
2 clarinettes-altos.
2 hautbois.
4 cors.

réunions de ce genre. Tout le monde sait combien elles étaient fréquentes sous la première révolution, quoique la musique instrumentale à cette époque fût loin d'être parvenue à son apogée. Depuis 1830, nous en avons eu également de fort belles, et les concerts militaires, exécutés annuellement pendant les fêtes de Juillet sous les fenêtres du château des Tuileries, sont venus nous faire entendre de nouveau l'hymne puissant de la *Marseillaise*, auquel le tonnerre des cuivres, du côté de l'orchestre, et le formidable accompagnement d'un millier de voix réunies à l'unisson, du côté des assistants, donnent chaque fois une expression foudroyante dont rien ne saurait rendre l'imposante grandeur et la sublime énergie. C'est un de ces orchestres monstres, ainsi formé de plusieurs musiques militaires, qui exécuta pour la première fois, en plein air, la grande symphonie funèbre composée par Hector Berlioz pour la translation des restes des victimes de Juillet et l'inauguration de la colonne de la Bastille; magnifique composition, que l'on a encore tout récemment applaudie dans le grand festival militaire organisé par l'impulsion généreuse du baron Taylor, au profit de la caisse de la société des artistes musiciens. Nous parlerons en détail de cette belle réunion au second livre de ce Manuel.

(1) Depuis que nous avons écrit ces lignes, de notables changements ont été apportés à cette composition, par l'introduction d'un grand nombre d'instruments nouveaux de M. Sax.

3 trompettes.
2 cornets à pistons.
1 bugle.
3 bassons.
1 serpent russe.
3 ophicléides-basses.
1 bombardon.
3 trombones.
timbales, grosse caisse et caisse claire.

On a pu voir, par ce qui précède, que le mode d'organisation des musiques militaires dans tous les pays a presque toujours été plutôt l'effet du hasard que le résultat d'un système bien arrêté. Ainsi, en Allemagne, non-seulement il varie entre les différents royaumes et principautés qui composent cette grande nation, mais encore, dans chacun d'eux en particulier, il subit des modifications très-diverses, au lieu d'être assujetti à une règle uniforme. Cette irrégularité, ce désordre, cette sorte d'anarchie instrumentale de la musique militaire, dont le nouveau système d'organisation va désormais paralyser en France les conséquences déplorables, n'a pas été sans produire également de fâcheux résultats chez les autres nations, tout aussi portées que nous, du reste, à s'en plaindre, mais moins promptes, ce nous semble, à prendre des mesures assez efficaces pour y mettre un terme. Sans doute notre exemple leur sera d'un grand profit; elles ne voudront pas que leur musique guerrière soit un jour au-dessous de la nôtre; elles se feront un point d'honneur de cette juste susceptibilité, et c'est ainsi que la question de nationalité tournera tout à l'avantage de la question d'art. Nous constaterons déjà un fait significatif. Depuis qu'une auguste sollicitude a donné parmi nous tant d'importance et d'actualité à tout ce qui concerne la musique militaire, en provoquant et encourageant les nouvelles améliorations, cet objet, resté si longtemps dans l'oubli, excite à l'étranger l'intérêt le plus vif. De tous côtés on s'est ému, et on a pris la plume pour discuter; d'habiles musiciens viennent tour à tour dire leur opinion : l'un apporte dans la discussion le fruit d'une longue expérience pratique; l'autre les lumières acquises par une étude consciencieuse de la théorie. Quelques-uns, souvent poussés par un mobile moins désintéressé que l'amour de leur art, entrent dans le champ

de la polémique; avec les personnalités, d'ordinaire si ardentes, quelquefois même si abruptes dans la forme, surgissent des particularités curieuses qui ajoutent à l'intérêt du débat, et forcent d'autant plus l'attention du public. Le mouvement gagne les chefs de musique eux-mêmes : c'est à qui élèvera la voix pour défendre les droits de sa profession et rehausser celle-ci à tous les yeux ; c'est à qui demandera des réformes et proposera des améliorations; c'est à qui fera son plan et dira son avis. Le tournoi s'annonce au son belliqueux des saxhorns, et maints champions d'accourir dans la lice; l'un armé de sa plume et de pied en cap ferré de solides arguments; l'autre brandissant son instrument et défiant chacun en combat singulier. Mais comme tout cela au fond n'est qu'une *petite guerre*, et non une guerre sérieuse, nous ne les suivrons pas sur le terrain de leur polémique. Il serait d'ailleurs trop long et trop fastidieux d'enregistrer ici toutes les choses bonnes et mauvaises auxquelles on a donné cours dans ces derniers temps sur la musique militaire. A la vérité, il y en a dans le nombre qui semblent être l'expression de l'opinion générale et le produit d'une sincère unanimité; celles-là méritent évidemment d'être prises en sérieuse considération. Mais il y en a beaucoup d'autres qui sont le résultat d'une opinion individuelle presque toujours trop absolue et trop exclusive; et celles-ci au contraire ne sauraient être accueillies qu'avec une extrême réserve. Enfin, il en est encore qu'on devrait entièrement passer sous silence, tant elles sont ridicules et erronées, s'il n'importait de mettre en garde le lecteur contre tout ce qui tend à l'égarer et à lui donner des idées fausses sur bien des points.

On aura, par l'aperçu qui va suivre, quelques exemples de cette variété de vues et de sentiments qu'ont donné lieu d'observer dans leurs écrits la plupart de ceux qui, tout récemment, ont traité du meilleur système à employer pour la formation des musiques.

L'un des plus empressés à signaler les défauts de la musique militaire en Allemagne, et surtout en Prusse, a été M. Wieprecht, dont nous avons déjà parlé. Son titre de directeur de la musique des gardes de S. M. Guillaume IV l'obligeait en quelque sorte à prendre l'initiative. Dans une suite d'articles publiés d'abord par un journal militaire, *L'Ami de Mars*, et reproduits ensuite par une intéressante feuille musicale de Berlin (1),

(1) Cette feuille, rédigée par C. Gaillard, paraît à Berlin sous le titre de : *Berliner musi-*

cet artiste distingué recherche les causes de l'imperfection inhérente à l'ancien système d'organisation, et, comme tous les écrivains en général qui ont, avant lui ou en même temps que lui, abordé ce sujet, il reconnaît qu'elles résident principalement dans la faiblesse du registre intermédiaire, comparativement au registre grave et au registre aigu. Ainsi, par exemple, dans les corps de musique d'infanterie prussienne en marche, il rend témoignage qu'à une distance de vingt pas on n'entend déjà plus que les parties les plus aiguës, la basse-tuba, les instruments de percussion, et parfois quelques trompettes. Quant aux parties intermédiaires, s'il n'y a éclipse totale, du moins est-il impossible d'y rien percevoir de complet. « Notre musique actuelle, dit M. Wieprecht, est un *mixtum com-* « *positum*, un mélange de parties qui restent toujours isolées; réunissez « une musique de cavalerie avec une musique d'infanterie, les inégalités « disparaissent. Néanmoins, ajoute-t-il, dans mes grands concerts où sont « réunies deux musiques d'infanterie à trois musiques de cavalerie, les « parties aiguës me semblent toujours trop grêles. » Après avoir demandé quelques changements partiels qui, à son point de vue, sont des améliorations, M. Wieprecht propose la révision totale de l'ensemble, révision qui ne porte presque uniquement que sur l'arrangement systématique des différentes parties de la combinaison instrumentale, M. Wieprecht ayant déclaré qu'il n'entendait point changer les éléments de cette dernière, mais seulement indiquer les moyens d'en tirer un parti meilleur. Le système de M. le directeur de la musique des gardes du roi de Prusse, tel qu'il nous l'a fait connaître par sa huitième lettre sur la musique militaire, lettre qui a été publiée dans le journal de Berlin, le 28 juin 1845, et, il est juste de le dire, longtemps après l'apparition du mémoire si remarquable où M. Sax a le premier exposé en détail un projet de réorganisation générale dont l'idée lui appartient en propre, le système de M. Wieprecht, disons-nous, repose sur les bases suivantes : vingt et une parties principales, savoir, une flûte, une petite clarinette, une autre plus grave, une première grande clarinette, une deuxième grande clarinette, deux hautbois, deux bassons, un batyphon ou contre-basson, un petit cornet,

kalische Zeitung (unter Redaction von C. Gaillard herausgegeben von einem Vereine von Künstler und Kunstfreunden).

un cornet-alto, un cor-ténor, un cor-ténor (baryton), quatre trompettes, un trombone-ténor, un trombone-basse, un cor-basse (en *fa* bas, à trois pistons), une basse-tuba.

Ces vingt et une parties distinctes doivent être, d'après M. Wieprecht, renforcées et complétées, en proportion de la sonorité des instruments, comme suit :

REGISTRE AIGU ET LÉGER.

	Pour les musiques d'infanterie de la garde.	Pour les musiques d'infanterie de ligne.
Flûtes, grandes et petites, dans tous les tons	2	1
Clarinettes en *la* bémol ou *sol*	2	2
Clarinettes en *mi* bémol ou *ré*	2	2
Clarinettes en *si* bémol ou *la*	8	6
Hautbois en *mi* bémol ou *ré*	2	2
Bassons	2	2
Batyphons	2	2

REGISTRE DU MILIEU, MOINS LÉGER.

Cornets en *si* bémol ou *la*	2	1
Cornets en *mi* bémol ou *ré*	2	1
Cors-ténors en *si* bémol ou *la*	2	1
Cor-basse ténor (baryton) en *si* bémol ou *la*	1	1
Cors-basses en *fa* ou *mi*	2	1

REGISTRE LE PLUS GRAVE ET LE PLUS FORT.

Trompettes en *mi* bémol ou *ré*	4	4
Trombones-ténors en *si* bémol ou *la*	2	2
Trombones-basses en *fa* ou *mi*	2	2
Basse-tuba en *fa* ou *mi*	2	2
Triangle ou carillon	1	1
Cymbales	1 paire	1 paire.
Tambours militaires	2	1
Grosse caisse	1	1
Chapeau chinois	1	1
Chef de musique	1	1

Telle est la combinaison que M. Wieprecht appelle une pyramide acoustique. Nous y voyons figurer encore les hautbois, les bassons et les contre-bassons (batyphons et contre-bassons), bien que les Allemands se soient aperçus depuis longtemps que ces instruments, d'un si précieux usage pour produire certains effets dans un orchestre ordinaire, sont au moins inutiles, sinon déplacés, dans un orchestre de musique militaire, toutes les fois que le cadre du personnel ne permet point de les employer en proportion convenable. Au reste, il est bien rare qu'on en rencontre maintenant dans les corps de musique de l'Allemagne; et nous tenons de source certaine que les chefs de régiment même, qui, par esprit de routine, ou par tout autre motif, regrettent de n'en plus avoir, sont cependant d'avis qu'il est extrêmement difficile de former de bons exécutants sur ce genre d'instruments, et que, d'ailleurs, eût-on les meilleurs exécutants du monde, l'effet qu'ils produiraient n'en serait ni meilleur ni plus considérable, tant que le chiffre arrêté par les règlements ne permettra point de les admettre en nombre suffisant. M. Wieprecht n'est point un partisan *quand même* de la famille des hautbois et des bassons; loin de là, il déclare tout le premier que ces instruments sont peu propres à déployer de la vigueur en plein air, et, s'il les a conservés dans son modèle d'organisation, c'est qu'ils donnent, selon lui, une signification artistique plus élevée à la musique d'infanterie. Cette opinion, nous la partageons entièrement, et nous admettons que ces instruments, par les ressources qu'ils offrent au compositeur et la variété qu'ils répandent dans la sonorité des masses, ont une grande valeur artistique; mais nous voulons aussi qu'on soit en mesure d'en tirer bon parti, et qu'on règle le tout en conséquence; c'est-à-dire qu'on les renforce de telle sorte qu'ils puissent lutter avec avantage contre une immense majorité de timbres écrasants, et contre le fracas de la bande turque; car autrement ils resteront toujours dans les musiques militaires à l'état de mythe; de manière à motiver, par ce caractère mystérieux et sacré, la vénération toute particulière que certaines gens ont pour eux. Quoi qu'il en soit, pour le présent ou pour l'avenir, des tentatives de M. Wieprecht, et des résultats que sauront amener sans doute le zèle, l'expérience et l'habileté de cet artiste distingué, nous ne doutons pas que des modifications importantes ne soient bientôt apportées à la musique militaire des Prussiens. Sous un roi vraiment éclairé,

sincèrement ami des arts et de son peuple, tout ce qui peut contribuer à la gloire du pays devient l'objet de constantes et sérieuses préoccupations: aussi ne tarderons-nous pas à apprendre, nous en sommes convaincu, qu'après les épreuves destinées à expérimenter le système qui a obtenu tant de succès parmi nous, la Prusse, désireuse d'en faire sa conquête, l'aura généralement appliqué dans ses armées. C'est là un événement qui déjà est près de s'accomplir en Belgique. Au mois d'août 1846, on lisait, dans *l'Indépendant de Bruxelles*, qu'il était fortement question, dans cette ville, de la nouvelle réorganisation des musiques régimentaires de l'armée, et qu'une commission, composée du colonel Trumper, du major Gœthals et de l'intendant Servaes, venait d'être nommée à cet effet par le ministre de la guerre. Enfin, l'Angleterre, où l'art musical, encore de nos jours, occupe de nobles loisirs et trouve près du trône un soutien, l'Angleterre manifeste des dispositions analogues; elle parle de réformes, et reconnaît la nécessité d'imprimer à la musique des régiments plus de relief et d'éclat. Les écrivains qui encouragent ces tendances s'appuient des motifs qu'on a tant de fois allégués, en dénonçant les vices de l'ancien système. Dans leur critique de cet ensemble défectueux, ils accusent toujours les parties intermédiaires d'impuissance, les parties aiguës d'ambition, et les parties graves de tyrannie. Les premières en effet demeurent comme étouffées sous les autres, et celles-ci paraissent lutter entre elles à qui dominera le plus. Est-on forcé de se tenir à distance pendant ce conflit, l'oreille aux abois cherche vainement à sauver du carnage quelque petit lambeau de mélodie; les idées musicales ne parviennent jusqu'à elles que meurtries, défigurées, entièrement méconnaissables. Dans un article sur la musique militaire, article écrit du style le plus tranchant et le plus grossièrement bouffon qui se puisse imaginer, un auteur anglais, dont nous aurons bientôt à citer les opinions excentriques, rapporte que le colonel d'un régiment de sa nation, ayant, comme tant d'autres, observé que les dernières divisions n'entendent plus les sons sur lesquels elles doivent cadencer leur pas, avait pris le parti de placer la musique devant le drapeau, au centre de la colonne, afin que la troupe tout entière pût en goûter l'harmonie. Le même écrivain saisit avec plaisir l'occasion de présenter son petit plan d'organisation; mais comme ce dernier n'est autre chose que le système imaginé par M. Sax, avec addition de quelques propositions

secondaires inspirées évidemment par la lecture des articles qu'ont publiés, à l'occasion des travaux de la commission, plusieurs savants critiques de la presse parisienne, entre autres M. Hector Berlioz, nous ne nous y arrêterons que pour examiner les modifications auxquelles l'auteur croit devoir le soumettre, afin de mieux l'approprier aux usages anglais. C'est ici que l'écrivain recrute ses idées dans son propre fonds et se met en frais d'éloquence; nous allons voir à quelles innovations singulières ce désir d'être créateur et original le conduit. Il bannit d'abord à peu près tous les instruments de la bande turque; il ne veut plus surtout de la grosse caisse, qu'il déclare être beaucoup trop embarrassante. « Pendant la guerre « de la Péninsule, dit-il, les musiciens anglais s'étaient généralement avi- « sés de placer l'énorme caisse ventrue sur le dos d'un baudet : n'était-ce « pas là un ridicule emblème de cette guerre déplorable? Entêtement et « bruit!..... » Mais sait-on quel instrument est destiné, selon lui, à remplacer les instruments de percussion de la *famille parcheminée*, comme il l'appelle? Ce sont des espèces de gongs ou tams-tams convenablement modifiés, dont les Anglais emprunteraient l'usage aux Chinois, avec lesquels ils sont fréquemment en relation, et qui pourraient leur enseigner la formule nécessaire pour obtenir l'étonnante sonorité que possèdent ces instruments. Rien ne lui paraît plus avantageux que l'emploi de ces gongs. En effet, pour transporter la grosse caisse, il fallait un homme, tandis que pour chacun de ces tams-tams chinois, il n'en faudra plus guère que deux; ce qui présente assurément d'énormes avantages, sous le double rapport de la commodité et de l'économie. Nous nous demandons seulement quel effet produirait le bruit de ces énormes bassins métalliques sur les nerfs d'un écrivain assez délicat pour dire que les *cymbales massives ont une âpreté violente qui rappelle l'affreux résonnement d'une voiture chargée de lames de fer sur un pavé raboteux*. Au reste, ses antipathies ne se bornent point à ces seuls objets, et c'est principalement le fifre et le tambour qu'il a en horreur; il les appelle l'un et l'autre des instruments barbares, et en demande à cor et à cri la suppression. Il faut le voir épancher à ce sujet les flots d'ironie de sa bile railleuse. Il n'y a point d'épithètes satiriques qu'il n'accumule à plaisir sur ce mince tuyau de bois percé de trous, vulgairement appelé fifre, et dont il ne bourre à l'en faire crever, cette modeste caisse couverte d'une peau, laquelle porte communément le nom

de tambour. Il traite le premier d'instrument *torticolifique*, de *perce-oreille*, et, prodigue de ces plaisanteries vulgaires qui ne coûtent rien aux plumes peu jalouses de leur dignité, il va chercher dans les comparaisons les plus triviales, dans les lieux communs les plus bas, des arguments en faveur de son opinion. Mais c'est surtout contre l'emploi du tambour qu'il s'élève avec le plus d'acrimonie, et, cherchant à paraître malin et spirituel, « Les « philosophes, dit-il, en s'efforçant de distinguer l'homme des autres créa- « tures animées, l'ont défini un animal rieur, un animal cuisinier; pour- « quoi n'ont-ils pas ajouté un animal qui bat le tambour? La première « chose que fait un sauvage après avoir pourvu aux besoins de son esto- « mac, c'est de creuser un tronçon d'arbre, de le couvrir d'une peau d'a- « nimal et de frapper avec un bâton sur cette ingénieuse machine. Voilà « l'agréable passe-temps qui nous est arrivé, sans altération, à travers les « âges : seulement, à la place d'un tronc d'arbre, nous fabriquons un ba- « rillet et nous le recouvrons d'une peau d'âne. » Pour compléter tant de notions érudites, nous rappellerons à ce judicieux écrivain que les sauvages, *après avoir pourvu aux besoins de leur estomac*, vont aussi ramasser sur les bords de la mer la conque qui, toute naturelle et toute primitive qu'elle est, n'en passe pas moins pour être l'origine de la trompette; ce qui n'empêche pas ce dernier instrument d'être considéré comme l'un des plus nobles que l'on connaisse: à tel point même, qu'on prétend l'avoir vu figurer, à l'instar du cor ou cornet, sur les armes parlantes d'une noble famille d'Angleterre; antécédent dont nous nous targuerons, si, comme nous y engage ironiquement notre écrivain, nous venons jamais à mettre sur notre écusson national un tambour, et cela de manière à rappeler à tous ceux qui voudraient pouvoir l'oublier, *que si nous avons fait quelquefois du bruit*, suivant ce qu'on proclame, *ce n'a jamais été en vain.* « L'armée française, poursuit notre écrivain, est la seule, je le crois, au « moins (le doute est ici une salutaire précaution oratoire), qui se serve « du tambour pendant l'action du combat. Dans toutes les évolutions de « l'attaque et de la charge, le tambour marche toujours en tête, frappant « sur sa caisse comme s'il tenait déjà l'ennemi sous ses baguettes. » C'est qu'en effet, n'en déplaise à ce bienveillant historien, il l'y a tenu plus d'une fois, et c'est pour cela qu'il n'y a point lieu de s'étonner que nos simples tambours soient aimés et honorés dans le peuple et dans l'ar-

mée (1); car, en France, on aime et on honore tous ceux qui ont du courage; depuis le général jusqu'au sous-officier, depuis le sous-officier jusqu'au simple soldat, voire même jusqu'au tambour. Les tambours d'ailleurs, et rien ici ne prête au ridicule, plus exposés que tous les autres aux hasards de la guerre, ont quelque chose dans leur destinée qui intéresse vivement les gens non prévenus. Leur insouciance joyeuse devant un avenir souvent plein de périls, leur sang-froid et leur intrépidité au milieu des dangers les plus réels, le tour vif et original de leur esprit, tout cela compose un type en quelque sorte chevaleresque et surtout éminemment français. Mais c'est précisément parce qu'ils ont du courage que l'écrivain anglais se montre le plus porté à leur en vouloir, et l'on entrevoit déjà les causes secrètes de son antipathie pour l'instrument guerrier qu'ils ont entre les mains. Tout en le rapportant, il est donc conduit, par la nature de ses préventions, à révoquer en doute le fait qu'on va lire. En 1812, lors de la retraite de Russie, les Français, ayant laissé derrière eux une garnison à Dantzig, sous le commandement du général Rapp, ce général fit plusieurs sorties contre l'armée russe, qui bloquait la ville, et, dans une de ses dépêches, il porte cette attestation à la gloire de ses troupes : « Officiers et soldats, dit-il, tous se sont précipités sur les Russes avec « un entraînement et un courage sans exemple. Un tambour entre autres, « le brave Mattuzalik, a renversé un ennemi en le frappant avec ses ba- « guettes, et l'a forcé à se rendre. » L'écrivain anglais déclare qu'un pareil

(1) « Cette affection que les Français portent à l'instrument, dit l'écrivain anglais, s'é- « tend aussi sur le soldat qui en joue. Le tambour d'une compagnie est généralement consi- « déré comme un brave à *trois poils*, et ses exploits ne se bornent pas à frapper sur la peau « d'âne. » Vient, immédiatement après ces paroles railleuses, le récit du fait que l'on trouve rapporté ci-dessus. « Voilà, ajoute le même auteur, à propos de cette anecdote, un « fait qui frappera aussi d'étonnement les incrédules. J'avoue n'avoir jamais appris qu'aucun « virtuose en *papa-maman* ait abattu avec ses baguettes d'autres ennemis que des oiseaux « de basse-cour, emprisonnés ensuite dans l'intérieur de la caisse. Mais, d'après l'estime dont « les simples tambours sont honorés dans l'armée française, on peut concevoir l'admiration « respectueuse dont est entouré leur chef. Quant aux autres sergents qui ont droit au titre « de major, les soldats les désignent ordinairement par leur propre nom; mais le chef des « tambours est le seul qui soit toujours appelé emphatiquement *major*, etc. » Le reste continue sur ce ton.

trait de vaillance le frappe d'étonnement, et qu'il a beaucoup de peine à y croire. Cependant il dit lui-même à un autre endroit : « On cherche « à rendre une armée impuissante en lui coupant les vivres; moi je re- « commande, si jamais nous avons une nouvelle guerre avec les Fran- « çais, de crever autant que possible leur tambour. » La conséquence à tirer d'un pareil raisonnement, si toutefois il est sincère, nous semble devoir être diamétralement opposée à ce que l'auteur inférait tout à l'heure; car elle implique la nécessité de reconnaître la puissance des effets du tambour sur le champ de bataille, pour décider la victoire et provoquer les actes d'héroïsme. Afin de convaincre les esprits pessimistes que dans les rangs de l'armée il n'est point d'emploi médiocre, quand ceux qui l'exercent ont du cœur, nous rapporterons plusieurs traits de courage qui honorent la classe des musiciens et des tambours de régiment. Dans le même but, et pour montrer combien il est maladroit de traiter cette classe avec dédain, nous citerons quelques exemples d'hommes éminents de différentes nations qui se sont fait gloire d'en sortir, ou qui même l'ont affectionnée particulièrement; nous rappellerons, par exemple, que le général Sporck, qui commandait les troupes impériales en 1674, et qui, après avoir fait tous ses grades, obtint le titre de général, fut d'abord *valet de tambour;* que Ziska, dont nous avons déjà parlé, ne voulait pas qu'on honorât autrement ses dépouilles, qu'en faisant de sa peau un tambour; et qu'enfin le czar Pierre le Grand, pour commencer sa carrière de soldat et de héros, voulut être simple tambour dans la compagnie de ses gardes.

Quant aux traits de valeur, ainsi que l'attestent nos annales militaires, ils se multiplient à l'infini dans nos armées, et cela non-seulement parmi les hommes faits, mais encore parmi les plus jeunes soldats. Dans les guerres de la Révolution, un tambour, âgé de treize ans, a la main coupée d'un coup de sabre par l'ennemi, qui voulait fondre sur les Français par surprise; mais de l'autre, l'héroïque enfant continue de battre le rappel. A cette époque, la conduite du jeune et infortuné Barra lui fait obtenir les honneurs de l'apothéose. Lorsque le général Pichegru poursuivait l'armée anglaise, mise en déroute, trente hussards du 8e régiment firent mettre bas les armes à deux bataillons anglais; et un tambour, âgé de dix-huit ans, seul, amena dix prisonniers. On peut croire ces miracles

de la bravoure française, dit un historien, quand ils sont attestés quinze ans après l'événement (1). Lors du passage de la Prégel (1807), vis-à-vis de Wehlau, un tambour fut chargé par un Cosaque et se jeta ventre à terre. Le Cosaque prend sa lance pour en percer le tambour; mais celui-ci conserve toute sa présence d'esprit, tire à lui la lance, désarme le Cosaque et le poursuit. Après la bataille d'Aboukir, des tambours, qui s'étaient fait remarquer pendant l'action, reçurent, à titre de récompense, des baguettes garnies en argent. Au reste, il n'y a pas que les tambours qui se soient distingués de cette manière; beaucoup de musiciens de régiment ont également fourni des preuves de bravoure. Les trompettes, non moins exposés que les tambours, se sont particulièrement signalés; les fifres ont eu aussi leur période de gloire. On connaît cette anecdote de Frédéric, roi de Prusse, demandant à ses officiers qui, à leur gré, s'était montré le plus brave dans la journée : « C'est Votre Majesté, répondirent-« ils unanimement. — Vous vous trompez, répliqua Frédéric; c'est un « fifre auprès duquel j'ai bien passé vingt fois pendant le combat, et qui, « depuis la première charge jusqu'à la dernière, n'a cessé de souffler dans « son *turlututu.* » Aussi, comme le dit avec raison Zabro, dans ses *Études sur la guerre*, l'occasion manquerait-elle à ces soldats-musiciens d'acquérir de la gloire par quelque action éclatante, et n'auraient-ils que la fermeté nécessaire à un homme sans défense pour rester avec sa troupe dans une mêlée, que cette dernière qualité seule les rendrait encore dignes d'estime. Ceci nous conduirait naturellement à parler de la position qui doit être faite dans l'armée aux musiciens et aux instrumentistes chargés de transmettre les signaux, eu égard aux encouragements honorifiques et aux chances d'avancement qu'on pourrait leur accorder; mais, comme nous aurons à toucher cette question en rendant compte des travaux de la commission dont le rapport a motivé l'ordonnance ministérielle du 31 juillet 1845, nous renvoyons le lecteur au livre suivant pour les observations relatives à cet objet.

Maintenant que la tâche par nous entreprise, de faire l'historique de la musique militaire depuis l'antiquité jusqu'aux temps modernes, et depuis

(1) *Le Cornélius Népos français, ou Histoire des généraux qui se sont illustrés dans la guerre de la Révolution.*

les temps modernes jusqu'à l'époque récente de l'apparition du nouveau système, est entièrement accomplie, nous allons passer immédiatement à cette phase intéressante qu'ont signalée les découvertes et les améliorations les plus utiles, et qui ouvre, sous de si heureux auspices, une ère brillante aux destinées de l'art en général, et en particulier à celles de la musique guerrière.
